

ИСКУССТВО ДОЛЖНО СЛУЖИТЬ НАРОДУ!







МОСКВА,
КРЕМЛЬ,
7—8
МАРТА
1963 г.



ЕЯТЕЛИ
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА!
БОРИТЕСЬ
ЗА ПАРТИЙНОСТЬ И НАРОДНОСТЬ,
ВЫСОКУЮ ИДЕЙНОСТЬ
И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
МАСТЕРСТВО
ПРОИЗВЕДЕНИЙ!
ЯРЧЕ ОТОБРАЖАЙТЕ
ВЕЛИЧИЕ И КРАСОТУ
ГЕРОИЧЕСКИХ ДЕЛ
СТРОИТЕЛЕЙ КОММУНИЗМА,
ПОБЕДУ В НАШЕЙ ЖИЗНИ
НОВЫХ,
КОММУНИСТИЧЕСКИХ ОТНОШЕНИЙ!

■

Из призывов ЦК КПСС
к 1 Мая 1963 года

Содержание

На первой странице обложки — кадры из документального фильма «Искусство должно служить народу» — о встречах руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства.
Режиссер фильма Е. Вермишева, операторы В. Киселев и М. Ошурков. ЦСДФ, 1963.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 33-й

В. СУРИН,
генеральный директор киностудии «Мосфильм»

Справедливо!

Мне довелось быть участником встречи деятелей литературы и искусства с руководителями партии и правительства. Все мы восприняли эту встречу как утверждение ленинских принципов руководства искусством во имя служения его интересам общества, повышения ответственности художника перед партией и народом.

Состоявшийся разговор произвел на меня неизгладимое впечатление глубиной анализа и принципиальностью в постановке задач перед творческой интеллигенцией. На встрече торжествовал дух доброжелательности, внимания к художнику.

Товарищ Хрущев, отдавая должное известным достижениям в развитии художественной кинематографии, со всей определенностью отметил в своей речи, что, несмотря на эти успехи, наш кинематограф еще не отвечает задачам, поставленным перед советским искусством, и тем возможностям, которыми располагают деятели кино. Очень справедливая критика!

Действительно, известное оживление творческой жизни наших студий многие киноработники стали выдавать чуть ли не за некий Ренессанс кинематографии «в мировом масштабе». Некоторые кинематографисты все еще не понимают, чем вызваны критические замечания в адрес нашего искусства. Дела в кино идут неплохо, говорят они, выпускаются хорошие картины, каждый год мы получаем призы на международных фестивалях, абстракционизма в кино нет — так в чем же дело?

Мне кажется, что подобного рода настроения и высказывания выражают непонимание обстановки, в которой мы живем, и меры ответственности художника.

Если вспомнить содержание ряда картин последнего времени, то нетрудно обнаружить, что в одних фильмах растерянные и опустошенные молодые люди ищут свое место в жизни, в других — авторы стремятся показать современный мир, увиденный глазами ребенка.

В своем докладе на активе работников кинематографии председатель Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии А. В. Ро-

манов отмечал подобные тенденции и говорил об этих фильмах как о некоем стандарте, выражающем определенное направление в кинематографии последних лет.

Здесь помимо фильмов «Застава Ильича» и «Человек идет за солнцем» назывались и такие картины, как «Коллеги», «Мой младший брат», «Утренние поезда», в которых сюжетную основу и существо фильма составляют отношения между девушкой и тремя молодыми людьми, пытающимися определить для себя смысл жизни.

Это относится и к фильмам, которые находятся сейчас в производстве: «Шурка и его друзья» (сценарий А. Агишева; режиссер В. Пронин), «Что человеку надо» (сценарий И. Зверева, В. Фрида, Ю. Дунского; режиссер В. Герасимов).

Думается, надо уже теперь разобраться в характере этих произведений и предостеречь авторов от неверных, ошибочных тенденций.

Это особенно важно сделать и потому, что героическим делам в кинематографе последних лет почти не уделяется внимания.

У нас также почти нет картин, которые бы со всей идейной четкостью и художественной убедительностью отражали те важные принципиальные процессы, которые происходят в жизни нашего общества, в характере советских людей, в их сознании, психологии.

Для того чтобы создавать такие произведения, одного таланта мало. Необходимы крепкие, постоянные связи с жизнью народа, а они у нас еще слабы.

Кто из сценаристов и режиссеров систематически и углубленно работает над материалом, посвященным трудовой жизни, современному быту рабочих и колхозников? Мы почти не знаем случая, когда бы режиссеры и старшего поколения и молодые надолго поехали в колхоз или на стройку, в промышленный район, на новые земли, основательно пожили там, своими глазами увидели, как утверждается новое и как трудно иногда оно пробивает себе дорогу, как формируется и крепнет характер современного человека.

Только оторванностью от жизни можно объяснить возникновение в нашем искусстве ложной проблемы отцов и детей. Совершенно прав товарищ Хрущев, когда говорит, что у нас нет такой проблемы, что она выдумана. Откуда она могла взяться в наше время, когда у нас нет никаких социальных условий для антагонизма поколений? Проблема эта родилась у людей, оторвавшихся от большой трудовой жизни, не знающих, чем живет наше замечательное боевое молодое поколение.

Мы с огромным удовлетворением отмечаем, что за последние годы в кино пришел большой отряд талантливой молодежи. Многие из молодых стали в один ряд с нашими прославленными мастерами. На «Мосфильме» успешно работают Г. Чухрай, А. Алов, В. Наумов, С. Бондарчук, Ю. Озеров, С. Самсонов, И. Таланкин, А. Салтыков, В. Ордынский, Г. Габай, Г. Данелия, Л. Гайдай, Л. Мирский, Ф. Довлатян, Е. Карелов, А. Тарковский и многие другие.

Появление в кино новых молодых сил вызвано не самотеком, а большим трудом по воспитанию творческих кадров — это большое завоевание нашего кино. И мы с благодарностью обращаемся сегодня к людям старшего поколения, взрастившим и воспитавшим замечательную молодую поросль. Но мы несем и огромную ответственность за идейный и творческий облик нашей молодежи.

Нельзя закрывать глаза на ту нездоровую, не приносящую пользу делу атмосферу захваливания молодых, которая существовала в кинематографической среде. Ведь достаточно молодому режиссеру выступить с мало-мальски удачной, но еще далеко не совершенной картиной, как его оглушает хор непомерных восхвалений и безграничных восторгов. Человек, нуждающийся в серьезном профессиональном разборе своего труда, оказывается на первых порах сбитым с толку — он и сам не ожидал таких восторгов! Но часто, придя в себя, он потом довольно легко привыкает к аллилуйщине и принимает ее как должное. Вряд ли в этих условиях он будет прислушиваться к голосу трезвой критики.

Так, например, было при обсуждении картины «Иваново детство», когда у многих уважаемых мастеров не нашлось для картины других слов, кроме как: «выдающееся явление», «откровение», «новое слово», «неповторимое искусство» и т. д. и т. п. Правда, нужно отдать справедливость Андрею Тарковскому — он сам оценивал свою работу более скромно, нежели его старшие товарищи.

Кстати, на страницах журнала «Искусство кино» также непомерно много и в восторженном тоне писалось о двух фильмах — «Иваново детство» и «Человек идет за солнцем». Фильмы эти — по-своему интересные, но критика, поставив их в центре внимания, на первом месте, тем самым дезориентировала кинематографистов.

Можно вспомнить и другие еще более поразительные случаи непомерного и недопустимого захваливания. Режиссер Ролан Быков, создавший более чем спорную, а вернее сказать, посредственную картину «Семь нянек», был тем не менее усердно огражден от критики целым защитным валом неумеренных восхвалений и восторгов.

Мы понимаем, что произведение искусства не всегда вызывает единодушную оценку. Возможны разные мнения и даже острое столкновение мнений,

но каждое из них должно быть принципиальным и обоснованным. Почему так усиленно защищались «Семь нянек»,— непонятно.

Некоторые молодые режиссеры проявляют порой непостижимое упорство. Постановщик картины «Половодье» И. Бабич на протяжении всей работы над фильмом не желала прислушиваться к справедливой критике, к советам товарищей, хотя снимаемый ею материал картины явно не соответствовал уровню элементарных художественных требований. В результате получилось слабое произведение, только увеличившее число тех самых серых фильмов, против которых решительно восстает зритель.

Порой приходится только удивляться, откуда у ряда молодых режиссеров такой гонор, заносчивость и пренебрежение к советам товарищей. Достаточно слегка покритиковать фильм, как в ответ слышишь обвинение в равнодушии к художнику, в безразличии к подлинному таланту и так далее. А уж если посоветуешь убрать из картины длинноты, переснять неудачную сцену или слабый эпизод, тут уж и говорить нечего — это расценивается как администрирование в искусстве.

Вызывает известную тревогу и известное увлечение формальными приемами в кино.

Это в свое время отмечалось в мосфильмовских картинах «Неотправленное письмо» (режиссер М. Калатозов, оператор С. Урусевский), отчасти «Мир входящему» (постановка А. Алова и В. Наумова, оператор А. Кузнецов). Такие претензии нужно предъявить и фильму «Иваново детство» (режиссер А. Тарковский, оператор В. Юсов).

Изобразительное решение многих фильмов заслуживает подробного и всестороннего разбора, и мне кажется, что журналу «Искусство кино» следовало бы уделять этому больше внимания. В последнее время на его страницах мало говорится об операторском мастерстве. А ведь в наших фильмах мы часто сталкиваемся с неоправданным, чисто формальным подходом к изображению событий. Любование ракурсом, «сногсшибательная панорама», или, как нередко указывается в режиссерском сценарии, «стремительный взлет камеры» заранее воспринимаются как новаторство. Нельзя проходить мимо этого, здесь нужен серьезный, предметный разговор, детальное обсуждение той или иной работы.

Указывая на идейные ошибки в киноискусстве, на увлечение некоторыми кинематографистами формальными приемами, партия вместе с тем решительно критикует серость и посредственность.

Почему продолжают выходить на экраны фильмы поверхностные, невыразительные, убогие по мысли?

На мой взгляд, причин здесь много. И мне хотелось бы остановиться на главных из них.

Большой кинематограф немыслим без большой литературы. Это общеизвестно. Недостатки нашей литературы, ее отставание от запросов народа неизбежно сказываются на состоянии киноискусства.

Но достаточно ли умело и своевременно мы, кинематографисты, используем все лучшее и ценное, все передовое, что появляется в нашей литературе? Здесь-то мы и грешны.

«Битва в пути» была экранизирована лишь пять лет спустя после появления романа Галины Николаевой. К постановке «Русского леса» Леонида Леонова мы приступили через десять лет после появления романа. Сценарий «Знакомьтесь, Балуев!» Вадима Кожевникова только сейчас реализуется в кино. Роман «Живые и мертвые» Константина Симонова тоже несколько лет ждал своего кинововоплощения. Никак не появится на экране любимейший герой советских читателей Василий Теркин. Более года мы не могли приступить к постановке фильма по бесспорно хорошему сценарию Юрия Нагибина «Трудный путь».

Почему это происходит? Прежде всего мы сталкиваемся здесь с неправильным представлением о так называемой свободе выбора материала режиссером, с пресловутым «вижу, не вижу», «в моем плане, не в моем плане», «мне это не по душе» и тому подобное.

Мы всячески оберегали и оберегаем своеобразие и индивидуальность художника, считаемся с его склонностями и особенностями дарования. Но речь же идет не об ущемлении творческой свободы, а наоборот, о режиссерском своеволии, о вкусовых, субъективистских блужданиях, которые часто мешают самому художнику, дезориентируют его в работе.

Когда мы говорим о необходимости целенаправленного тематического планирования, мы прежде всего имеем в виду высокое сознание художником своего гражданского долга, его ответственности перед народом.

Решение ЦК партии о создании сценарных редколлегий значительно укрепило редакторские кадры, повысило уровень работы над сценариями. Однако проблема сценарного портфеля, резерва сценариев до сих пор остается острейшей для всей нашей кинематографии.

Студии нередко запускают в производство незавершенные сценарии, хотя мы знаем, что запуск их в недоработанном виде осужден решением ЦК. Но практика поквартального планирования неумолимо толкает именно на этот путь. Например, студия должна запустить в работу в первом квартале пять сценариев. Запущено четыре, а пятый будет запущен не 25 марта, то есть в конце квартала, а 5 апреля. Однако это и есть невыполнение плана запуска со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Необходимо устранить эту несуразность и смело отбросить устаревшую, отжившую систему планирования.

Хочу остановиться еще на одном чрезвычайно важном вопросе.

Решение ЦК обязывает нас привлекать к постановке фильмов только *талантливых* людей. Со всей решительностью надо признать, что эту часть постановления ЦК мы не выполняем.

Сплошь и рядом малоодаренные люди, закончив один фильм, получают новую постановку и снова создают плохую картину. Это обстоятельство превратилось уже в бич для нашего кинематографа, и, если мы его не устраним, на экранах будут и дальше появляться серые картины.

Мы отлично понимаем, что проблема эта сложная, в чем-то мучительная. Она связана с живыми людьми, с внимательным и заботливым отношением к ним, с определением их дальнейшей судьбы. Но решать ее тем не менее надо.

Видимо, здесь общественным организациям и многим сердобольным товарищам нужно будет отказаться от неблагодарной роли заступников, которые своими ходатайствами приносят не пользу, а вред нашему кинематографу.

В постановлении ЦК говорится, что Союз работников кино должен стать центром идейно-художественного воспитания советских кинематографистов. К сожалению, эта задача пока что выполняется плохо.

Положительное значение союза мне кажется бесспорным, как бесспорно и то, что за последнее время он проделал большую, серьезную работу, особенно по оказанию помощи республиканским киностудиям, творческим организациям союзных республик. Немало сделано для укрепления и развития международных связей с кинематографистами и кинoорганизациями зарубежных стран.

Но сейчас мы должны больше говорить о недостатках и просчетах в работе союза, о том, что еще не сделано и что предстоит сделать.

Ведь главная задача союза состоит в том, чтобы помогать партии в дальнейшем подъеме нашего кино, в идейно-художественном воспитании творческих кадров, в сплочении творческих сил для воплощения в жизнь ценных партийных указаний. Как важно при этом единство сил и устремлений всех кинематографических организаций, всех творческих работников!

И как ни обидно говорить об этом, основная беда нашего союза состоит в том, что руководители его работают разобщенно, недружно, вразнобой, подобно тому, как поется в известной песне: «Если один говорил из них «да», «нет» говорил другой».

Мы должны помнить, что союз — это глубоко демократическая организация, это прежде всего содружество. А содружества-то здесь и не хватает.

Как могло случиться, что такие фильмы, как «Наш общий друг», «Люди и звери», «Девять дней одного года», «Баня», созданные руководителями союза, в нем не обсуждались? Неужели эти фильмы не заслуживали серьезного творческого разговора, не вызывали споров принципиального характера? Конечно, вызывали. Но что же мешало такому обсуждению? Здесь мы опять возвращаемся к вопросу о доверии и товарищеской откровенности. Ведь при этом пришлось бы говорить прямо и нелицеприятно. Но, как видно, подобная постановка дела не всех устраивает.

Наибольшее удивление вызывает то, что такая острая, спорная, а теперь видно, что во многом и ошибочная картина, как «Застава Ильича», оказалась вне поля зрения руководства союза.

Нам кажется настоятельно необходимым активное участие союза в обсуждении фильмов в подготовительном периоде. Всем известно, что «Мосфильм» приступил к постановке очень большой и ответственной картины «Война и мир». Режиссеру этого фильма Сергею Бондарчуку, естественно, было бы полезно узнать мнение товарищей о сценарии, об актерских пробах, послушать их советы относительно декораций, изобразительного и музыкального решения фильма.

Несколько раз мы приглашали на «Мосфильм» президиум союза для обсуждения режиссерского сценария, эскизов декораций, актерских проб, но безрезультатно. И часть вины здесь лежит на самом С. Бондарчуке, у которого сложились ненормальные взаимоотношения со многими киноработниками.

Все это говорит о том, что в нашей среде нет подлинного доверия друг к другу, нет настоящей принципиальной творческой атмосферы. Но мы же занимаемся не семейными делами! Разве может решение столь важных вопросов определяться личными отношениями?! Мы еще слишком обременены грузом мелких обид, нам мешает болезненное самолюбие, ложное чувство ущемленности, безответственная легкость суждений и, что греха таить, раздутое самомнение отдельных товарищей, которое приводит их зачастую к печальным результатам.

Коммунистическая партия доверила нам большое, почетное дело — воспитание человека новой эпохи.

Со всей решительностью мы должны отбросить все, что нам мешает. Мы должны расчистить дорогу, по которой нам предстоит двигаться вперед. Перспективы, которые открывает перед нами партия, воистину огромны и замечательны.

Р. КАРМЕН

Не притуплять боевое оружие!

На протяжении двух дней совещания в Кремле, слушая речь Никиты Сергеевича Хрущева и его метко бьющие в цель реплики, я невольно воспринимал этот большой партийный разговор с позиций моего искусства. Я невольно (в этом есть своя закономерность) обращал все сказанное о литературе, живописи, поэзии и о кино к практике искусства документального кинематографа, искусства, которым целая армия кинохроникеров по-боевому, как солдаты, служат Родине, партии на протяжении многих лет.

Как своевременно, как мудро призвала партия деятелей всех видов искусства и литературы внимательно оглядеть свое вооружение в момент острейшей борьбы идей!

Казалось бы, задачи, которые партия всегда ставила перед работниками всех видов искусства, заложены в самой специфике кинорепортажа; быть ближе к жизни, откликаться на живые темы современности, пропагандировать новое, передовое, прогрессивное. Казалось бы, документальное кино по своей природе живет только темами сегодняшнего дня и, стало быть, отвечает этим задачам... Но партия всегда учила нас подходить с самыми строгими критериями к своей работе. Актуальность темы не освобождает художника от необходимости стремиться к высотам мастерства. Более того, высокая идейность темы обязывает требовательного художника-публициста к совершенству формы произведения. Произведение должно захватывать зрителя, волновать его, увлекать силой эмоционального звучания.

Мы, документалисты, должны честно сказать, что зачастую недостаточно ярко отражаем жизнь нашей страны — полнокровную, богатую красотами и событиями, жизнь, полную драматического пафоса, поэтической романтики борьбы за коммунизм, побед человека над силами природы.

Не во всех наших произведениях встает во весь рост благородный образ советского человека, преобразователя мира, образ могучего поколения созидателей.

Не лишне сегодня вспомнить, какое значение придавал документальному кино Владимир Ильич Ленин. Еще в первых хроникальных лентах огневых революционных лет великий Ленин видел рождение большого партийного искусства, которое он назвал «образной публицистикой». Ленин сказал тогда: «производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями... надо начинать с хроники».

Почему же сегодня, когда особенно важно оттачивать оружие образной публицистики — воинствующего искусства идеологической борьбы, — многие забывают о мудрых словах Ленина? Будем говорить прямо: и со стороны Министерства культуры и со стороны Союза кинoработников была явная недооценка значения документального кинематографа. Это выражалось хотя бы в том, что, когда поднимался большой разговор о воспитательной и пропагандистской роли киноискусства, обычно разговор этот сводился к художественной кинематографии и только вскользь упоминалось о существовании кинематографии документальной.

Но самым, я бы сказал, трагическим для нас, создателей документальных фильмов, всегда являлось то, что даже лучшие, получившие большое общественное признание произведения нашего искусства не доходили и не доходят до советского зрителя в полной мере. Неумолимая стена стоит между нами, советскими документалистами, и многомиллионным зрителем, который хочет — я утверждаю это, — хочет, но не может увидеть документальный фильм, о котором он слышал, читал в газетах. Стена эта — существующая ныне система кинопроката. Ее надо менять!

А как обстоит дело с продвижением наших документальных фильмов за рубежом? Ведь так велика жажда миллионов друзей нашей страны узнать правду о нашей стране, увидеть фильмы, рассказывающие о советской жизни, о наших людях. Мы должны были бы противопоставить наши фильмы потоку лжи и клеветы на нашу страну, который фабрикуется нашими идеологическими врагами. Ведь вот американцы состряпали так называемый «документальный» фильм о Советском Союзе под названием «Мы вас закопаем». В этом фильме якобы рассказывается история Советского государства. Там, например, речь идет о периоде коллективизации. На экране — горящая деревня. Я знаю эти кадры — они сняты советскими операторами во время войны! Снята деревня, подожженная гитлеровцами. Горят хаты, мечутся в отчаянии женщины... А диктор говорит, что деревни, жители которых отказывались вступать в колхоз, большевики сжигали, а крестьян, которые не хотели вступать в колхоз, чекисты публично вешали на площадях. И воспроизведен кадр нашей кинохроники — публичная казнь гестаповских палачей и их пособников в Харькове. Ведь вот на какие гнусные фальшивки идет вражеская пропаганда!

Такими «документальными» фильмами пичкают на Западе зрителя, который жаждет узнать подлинную правду о нашей стране.

Я видел фильм о Москве, снятый американским оператором, сопровождавшим мистера Никсона во время его визита в нашу страну. Этот гангстер американского кинорепортажа изобразил Москву ну просто черт знает как. Представляю, каких трудов ему стоило найти в Москве ломовую лошадь, запряженную в подводу, переезжающую через лужу огромных размеров. И ни одного автомобиля!..

Фальшивым принципом объективизма прикрывают пропагандисты враждебного нам мира ложь, клевету и дезинформацию. Мы, советские документалисты, создаем произведения воинствующей, тенденциозной публицистики. Мы отражаем явления мира, события, жизнь с позиций нашей партийной идеологии. Но мы никогда не становились и не станем на путь фальсификации фактов. Пусть этот «метод» останется на вооружении наших врагов. Мы с ними боролись и будем бороться нашим оружием — оружием всепобеждающей правды. Это было, есть и будет священным принципом советского кинорепортажа!

В своей речи Никита Сергеевич говорил о тяготении некоторых литераторов к отображению только теневых сторон нашей советской жизни, предостерегал от смакования недостатков, от увлечения изображением негативных явлений. Дело дошло до того, что те художники, которые отражают положительные явления нашей действительности, награждаются ярлыками «лакировщиков». А само слово «лакировщик» в устах некоторых любителей копаться в грязи звучит как бранное слово. В этой связи мне хочется сказать, что советские документалисты не избегали показывать в наших фильмах трудности, борьбу с недостатками, пережитками; показывая людей в труде, снимали их и небритыми, и усталыми. Но мы всегда считали главной своей задачей, а сейчас особенно — отражение положительных явлений нашей действительности.

Мне хочется заверить Центральный Комитет партии, что советские кинохроникеры, верные благородным традициям, готовы все свои силы, все свое мастерство отдать почетному делу пропаганды великих идей нашей партии, стоять на боевом посту, выполняя свой долг перед народом, вместе с народом сражаться за коммунизм.

М. ПАПАВА

В наступление!

Мирное сосуществование двух противоположных идеологий невозможно. В этом вопросе нет и не может быть никаких компромиссов. Весь сложный арсенал самых различных видов искусства должен быть сегодня поставлен на борьбу с чуждой нам идеологией. Наступление — вот единственная возможная форма идеологической борьбы. Именно к этому призывал Никита Сергеевич Хрущев на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства.

Партийность и народность — вот в чем сила социалистического реализма. Очернение жизни нашего народа, неумение видеть и понимать его реальное движение к лучшему — это скрытое примиренчество, могущее играть только на руку врагам наших идей, нашего общества.

Советские фильмы, неся высокую правду о людях Советской страны, разоблачая растленную идеологию капитализма, должны быть приравнены к своеобразным глобальным ракетам, могущим облететь весь земной шар и зажечь человеческие сердца ослепительным светом коммунистической правды.

В свете этих задач, поставленных партией перед деятелями литературы и искусства, неизмеримо возрастает ответственность каждого из нас.

Последние месяцы в содружестве с писателем С. Дангуловым я работаю над сценарием фильма о В. И. Ленине. Мы часто говорим о силе положительного примера в нашем искусстве, в нашей жизни. И мне думается, нет образа более высокого и сильного своими духовными и человеческими качествами, чем образ великого Ленина. В ряде фильмов, созданных в период культа личности, история партии, история нашего государства, да и сам образ Ленина подвергались «поправкам» и «подчисткам». Правда восторжествовала — надо выразить ее в искусстве.

Мы пытаемся воссоздать образ Ильича, беря за основу ограниченное время — может быть, сутки этой великой жизни. Мы хотим идти не вширь, а вглубь.

Нам хочется рассказать о движении гениальной мысли и о большом, человеческом сердце Ильича, о его непрестанном, гигантском труде на благо че-

ловечества, о высокой дружбе и любви, связывавших его с Надеждой Константиновной Крупской.

Может быть, эта высокая задача окажется нам не по плечу, но, во всяком случае, мы стремимся к ее завершению с чувством огромного внутреннего волнения и надежды.

Находясь в середине столь ответственной и сложной работы, трудно говорить о своих дальнейших планах. Когда-то я работал над образом академика Павлова. Мне бы хотелось продолжить попытки создания образа большого ученого, проникнуть в круг волнующих его научных проблем на материале сегодняшних блистательных успехов советской науки. Одновременно я вспоминаю и свою работу по роману Е. Воробьева «Высота». Молодые герои из рабочей среды оставили большой след в моей душе.

В нашем обществе с каждым днем все сближается труд физический и труд интеллектуальный. Может быть, сценарий, рассказывающий об этих удивительных чертах нашего советского общества, и будет одной из форм нашего наступления в искусстве?

А. ЗГУРИДИ

Главное — действенность!

Добрые, исполненные глубокого смысла советы творческим работникам художественной кинематографии, высказанные Н. С. Хрущевым и Л. Ф. Ильичевым на встрече с деятелями литературы и искусства, имеют самое прямое отношение к нам — работникам научного кино. В самом деле, разве наша деятельность, деятельность работников научной кинематографии, свободна от недостатков, высказанных в адрес художественной кинематографии?

Нет никакого сомнения в том, что советская научная кинематография, как и художественная кинематография, достигла за последнее время явно ощутимых успехов. Никто не будет спорить, что деятелями научного кино создано немало фильмов, получивших самое широкое общественное признание.

Такие фильмы, как «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Звездные братья», «Шифр альфа-тэта», «Мозг и машина», «Прометеи нового века», «Загадка пятого постулата», «Огненное копье», «Миллионы в отвалах», «Волшебное пламя», «Окна настежь», «На грани двух миров» и ряд других, свидетельствуют о горячем стремлении работников научной кинематографии к расширению тематического диапазона, к углублению содержания научных картин, к освоению все новых и новых жанров.

Ну, а как обстоит дело с так называемым «средним уровнем» научно-популярных картин? С той основной массой кинокартин, которая выпускается нашими киностудиями? Можно ли сказать, что здесь у нас все обстоит благополучно?

Нет, конечно. Как бы ни было это тяжело для всех нас, мы должны признать, что до сих пор еще нашими студиями выпускается множество научных кинокартин (особенно по заказам ведомств), которые зрители правильно считают серыми, унылыми, посредственными, безликими.

Беда наша еще и в том, что далеко не все наши фильмы отвечают потребностям времени, отражают те поистине поразительные достижения советской науки и техники, свидетелями которых мы являемся. Другими словами, мы сплошь и рядом отстаем от развития науки, оказываемся бессильными перед лицом фантастических побед современной науки и техники буквально во всех сферах нашей жизни. И, отставая, невольно начинаем скатываться в ту зыбкую, самую опасную для творчества плоскость, которую у нас принято называть «мелкотемьем».

Глубоко правы были на встрече с руководителями партии и правительства все те творческие работники, которые в своих выступлениях вновь и вновь подчеркивали значение партийности и народности нашего искусства. Да, искусство социалистического реализма всегда было проникнуто духом коммунистической партийности. Не бесстрастная регистрация явлений характерна для него, а вторжение в действительность, раскрытие сути явлений.

В применении к научному кино это значит действенность, целеустремленность произведений научной кинематографии, самая активная, самая широкая пропаганда основы основ всех наук — учения марксизма-ленинизма, материалистического мировоззрения, популяризация новейших достижений науки и техники, содействие обмену творческим опытом в самых различных областях народного хозяйства.

Создавать глубокие по содержанию, совершенные по художественному воплощению научные фильмы, обогащающие наши научные знания, наши пред-

ставления о вселенной, о природе атома и свойствах газа, о могуществе живой клетки и тайнах космоса, о теории относительности и сокровищах морских глубин, о Ломоносове и Копернике, о Пушкине и Павлове, об Эдисоне и Мичурине, о Ньютоне и Тимирязеве, о Пржевальском и Бетховене, о нашем прошлом и настоящем — словом, обо всем том, что мы называем культурой современного общества, причем общества самого совершенного — общества советского, коммунистического,— вот наша задача!

Наш журнал многое сделал за последнее время, для того чтобы привлечь внимание общественности к вопросам научного кино, к устранению недостатков, имеющихся в этой важнейшей отрасли кинематографии. На страницах журнала была организована дискуссия по самым животрепещущим проблемам научного кино. В ней приняли участие не только работники кинематографии, но и деятели науки, писатели, педагоги, журналисты. Журнал активно включился в борьбу за продвижение на экраны кинотеатров научно-популярных и документальных кинокартин, за широкое внедрение кино в школах, вузах и других учебных заведениях. В журнале регулярно печатаются статьи по вопросам теории и практики научного кино.

Однако журнал «Коммунист» правильно указывает нам на то, что мы должны «повысить требовательность к публикуемым материалам, последовательно проводить коммунистическую партийность, проявлять постоянную заботу о чистоте нашего идейного оружия».

Наш долг, долг всех деятелей кино активизировать свое творчество, свое внимание на проблемах, затронутых во время встречи руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства.

И. КОПАЛИН

Прекрасное в жизни—воздух искусства

Исторические встречи руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства и речь Н. С. Хрущева — новая веха на пути расцвета нашего искусства, еще одно свидетельство большого и пристального внимания партии к художественному творчеству, еще одно напоминание о роли и значении искусства в жизни народа, в борьбе с идеологией капиталистического, враждебного нам мира.

Мы все понимаем также, что и опубликование в центральном теоретическом органе партии — журнале «Коммунист»*— статьи о нашем журнале — это также выражение внимания к киноискусству и к тому, как наш журнал содействует росту его идейно-художественных качеств. Статья, отмечая верное в целом направление, в то же время правильно критикует некоторые его материалы. Это благожелательная статья, она не дает повода для обиды. Она поможет поднять на более высокий уровень оценку фильмов и вопросы критики на страницах нашего журнала.

Лично меня, конечно, прежде всего интересуют вопросы документального кинематографа.

Все, о чем говорил Н. С. Хрущев на встрече с деятелями литературы и искусства, целиком и полностью относится ко всем видам искусства, в том числе и к искусству документального кино. Нам, кинодокументалистам, стоящим все время на переднем крае жизни, особенно близко напоминание Н. С. Хрущева о том, что «советская литература и искусство призваны воссоздать в ярких художественных образах великое и героическое время строительства коммунизма, правдиво отобразить утверждение и победу новых, коммунистических отношений в нашей жизни».

Это напоминание особенно важно сейчас потому, что еще до сих пор среди документалистов существует различное понимание задач в показе на экране различных сторон нашей советской жизни.

Известно, что после XX и XXII съездов были резко и справедливо раскритикованы многие документальные фильмы, и в частности фильмы о республиках, в которых действительность показывалась только с парадной стороны, фильмы, сделанные по одному трафарету. Некоторая часть документалистов после такой критики решила, что показ положительного — это не генеральная линия в искусстве документального кинематографа, что надо больше уделять внимания показу трудностей и отрицательных сторон жизни. Появились фильмы, которые направлены лишь на фиксацию отрицательных явлений. Часто попытка критики подобных фильмов на дискуссиях вызывает выкрики, вроде: «Опять назад к лакировке!».

* См. «Коммунист», 1962, № 3.

А между тем Н. С. Хрущев дал очень ясную и точную оценку подобным настроениям, когда говорил: «Еще не перевелись литераторы, которые предпочитают черпать для себя материалы из мусорной ямы и хотят выдать такие произведения за правдивое освещение жизни народа. Сторонники этой точки зрения считают, что все произведения, в которых говорится о достижениях нашего народа, о положительном в жизни, являются «лакировочными» произведениями. С подобными утверждениями согласиться нельзя».

К сожалению, дегтемазание стало своеобразной модой и в документальном кино. В показе трудовых процессов зачастую сгущаются трудности, рабочие показываются обязательно грязными, небритыми, в рваных спецовках и т. д. Ложно понятая борьба с «лакировкой» мешает увидеть подлинную красоту человека, приводит некоторых создателей фильмов к другой крайности — к натурализму, к обеднению образа советских людей, к неправильному показу советского образа жизни.

Прекрасен наш советский человек, прекрасен и богат его духовный мир, прекрасен и величествен его труд в строительстве коммунизма. И документалисты должны показать это прекрасное в наших фильмах.

Не копаться в мусорных ямах, а противопоставить реакционной пропаганде западного образа жизни наш советский образ жизни, запечатленный в ярких, правдивых и интересных по форме и творческому решению фильмах,— вот наша задача.

И конечно, дело не только во внешней стороне показа того или иного героя, того или иного явления. Надо серьезно говорить о наших тематических планах. Почему-то у молодых документалистов большая тяга делать фильмы о пьяницах, стилягах, шпионах, фарцовщиках и мало заявок на темы, которые бы говорили о грандиозных преобразованиях, происходящих на нашей земле. Некоторые товарищи ссылаются на то, что, выступая в Новосибирске, товарищ Хрущев призвал искусство направить свою силу на разоблачение отрицательных явлений. Но, видимо, авторы подобных ссылок не хотят понять, что в высказывании Н. С. Хрущева нет противоречий, когда он говорит, что «сатира — это как острая бритва, показать наросты человека и сразу, как хороший хирург, срезать их».

И, с другой стороны, товарищ Хрущев призывает, чтобы мы воспитывали людей на положительных примерах из нашей жизни. Для думающего человека все ясно.

При всем том, разумеется, мы должны разоблачать отрицательные явления нашей действительности. И сатирический киноплакат, и кинофельетон, и кинополемика нам необходимы.

Мне кажется, что журнал «Искусство кино» должен очень серьезно заняться проблемой молодых, проблемой воспитания смены. Особенно серьезно надо подходить к оценке работ начинающих режиссеров, операторов, сценаристов.

Тут нам нужно непременно прислушаться к голосу зрителей. Не знаю, какую для этого найти форму, но почему бы не устраивать почаще общественные просмотры с дискуссиями, после чего и делать окончательные выводы о фильмах? Нам надо продумать такие формы работы, которые позволили бы полнее учитывать мнение широких кругов зрителей.

Нужно серьезно поговорить и о работе нашего творческого союза, о его задачах, о том, как эти задачи выполняются. У нас есть творческий клуб, Дом кино, но почему там нет содержательных дискуссий? Почему на просмотрах нет кинематографистов? Почему просмотры превратились в любительские сеансы — если режиссер не знаменитость, и в славословие — если он уже знаменит?

Надо сделать Дом кино действительно творческим клубом и воспитывать в его стенах кинематографическую молодежь. Задача эта союзом не выполняется. В союзе и в Доме кино не обсуждались фильмы руководителей союза. А когда не обсуждаются работы ведущих мастеров, то, естественно, в таких условиях трудно критиковать работы молодых — получается не совсем удобно. Может быть, это и создало своеобразную проблему — молодых и старых в нашем кино. А такой проблемы не должно и не может быть в наших условиях.

Я думаю, что журнал «Искусство кино» должен серьезно поговорить о ВГИКе, о настроениях среди студенчества. Надо воспитывать любовь к традициям советского кино, вооружать молодых кинематографистов для идеологической борьбы с буржуазным искусством. Думаю, что этой проблеме надо посвятить в журнале ряд статей, привлечь к разговору педагогов, мастеров и студентов ВГИКа.

Все мы сейчас находимся под впечатлением задушевного разговора руководителей нашей партии с деятелями литературы и искусства. Этот разговор помог увидеть в новом свете наши достижения и наши недостатки. Он наметил пути к новому подъему искусства, вдохновил всех нас на новые поиски лучших путей служения народу. Он еще раз показал, как высоко ценит партия наш труд, называя нас своими верными помощниками, и каждый из нас отдаст все свои силы, знания, талант, опыт, чтобы достойно ответить партии, народу на заботу, внимание и помощь, оказываемые искусству.

«В произведениях киноискусства редко встречаются яркие образы наших современников — идейно убежденных строителей нового мира, обладающих силой нравственного примера», — так говорится в постановлении ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии».

Товарищи кинематографисты и кинозрители! Давайте обменяемся мнениями о том, как сделать духовное богатство наших современников богатством нашего искусства.

Наш разговор мы начинаем статьей актера и режиссера Ролана Быкова.

Ролан БЫКОВ

Живой, реальный

Берусь утверждать, что знаменитый Иван-царевич никогда не отрубал семь голов Змею-Горынычу. И захотел бы, да не смог — подлого Змея самого-то никогда не существовало.

И Василисы Прекрасной на самом деле не было, и Давида Сасунского тоже.

Только кому сейчас до этого дело — было или не было?

Народ создал замечательные образы героев, вложив в них самую живую, самую реальную правду собственного положительного идеала, и они живут в сердцах людей наравне с самыми великими героями истории.

Разве не подлинно правдивы замечательные приключения Иванушки, сметливого, простодушного, талантливого, превосходящего по всем статьям всяких казенных умников?

Кащея Бессмертного уж наверняка никогда не было, но ненасытная алчность богатого воистину бессмертна! И она подчас на самом деле превращала людей в могущественных злодеев. И тогда шел сказочный богатырь Иван-царевич и сокрушал Кащея острым мечом, освобождая из-под его власти добрую душу. Так торжествовала высокая правда народного идеала, живая правда о заступнике от самого реального, самого треклятого зла — власти богатства.

И этот живой положительный идеал торжествовал вопреки примерам людской слабости и ничтожества, вопреки нравоучениям о смирении, вопреки всяким прочим казенным да церковным идеалам.

И пусть герой был о семи пядей во лбу, пусть он был воплощением самых прекрасных и чудесных качеств, он всегда был любим народом и живым для него, как живы среди людей смелость, сила, мудрость, справедливость и вера в торжество добра.

●

С детства я слышал от родителей рассказы о замечательном соседском мальчике.

Он был очень хорошим и примерным. С самого рождения он просился на горшочек и ложился спать в восемь часов. Он никогда не мешал гостям, слушался маму и уважал бабушку. В школе он всегда сидел за партой прямо, писал только пером № 86, не списывал, не водился с дурными мальчишками, учил уроки и повторял пройденное.

И мама дарила ему за это... покупала ему за это... разрешала ему за это... всякие дозволенные детские радости.

Кому в детстве не приходилось выслушивать в укор эти поучительные рассказы о герое кодекса послушности и примерности граждан в возрасте до десяти лет?

Но юные и вольные граждане скорее поверят в шапку-невидимку, в сапоги-скороходы, чем в пресловутого образцового мальчика. Он всегда будет для них чем-то вроде «жития святых»: трудно что-либо возразить, но любить и подражать — ни за что на свете! Наоборот, этих добродетельных деток всегда били, бьют и будут бить, пока существует на свете гордый и неподкупный ребячий народ.

И поделом!

Потому что на поверку — в этом идеальном соседском мальчике от самого рождения рос трус, ханжа и лицемер. Он уже с детства научился выслуживаться, не возражать, не спорить. Он научился потакать недостаткам взрослого, он ни к чему не относился со страстью. Рано поняв силу взрослого, он смирился с ней и научился выжимать все выгоды из своего послушания.

Потому и не идет за этими «героями» юный и справедливый народ. А ведь он ждет героев, он жаждет идеала! Дайте ему героя. Героя войны, да-

лекого рыцаря Вальтера Скотта, исторический пример жизни великого исследователя, полную подвига и служения народу жизнь революционера, наконец, героя приключенческого фильма — и он ваш! Ваш всем сердцем, всей мощью веры своих десяти или двенадцати неподкупных и гордых лет!

И ему совершенно неважно — было или не было. Было! Потому что это его мечта, потому что он так хочет, потому что это правда живого человеческого идеала, правда детского рыцарства, жажды знаний и подвига.

И такой герой ему необходим. Он никогда не будет для него слишком хорошим. И он находит себе героев сам.

А иначе он бьет стекла по всем улицам и переулкам, подражая хоть подобию бесстрашия уличных сорванцов.

●

Я много лет проработал в театре для детей и юношества. По сей день — и это уже, очевидно, на всю жизнь — я тоскую о замечательном юном зрителе.

Естественно, что театр для детей прежде всего ищет героя в прямом смысле слова. Это его столбовая дорога.

Наш театр иногда именуют театром педагогическим, имея в виду его особую воспитательную направленность.

Ничто более не возмущало меня, чем эта, с позволения сказать, похвала! Как будто у нас может существовать театр не педагогический или антипедагогический! И дело тут не в схоластическом споре о термине. Потому что не просто, совсем не просто пролез этот высокий термин в жизнь искусства для детей и юношества. Он проник сюда, как некая легенда о якобы существующем специально педагогическом искусстве, законы которого, как видно, уже не законы социалистического реализма и правды жизни, а законы неких педагогических тайн!

Ко всем вопросам о произведении искусства у нас нередко прибавлялся еще один, душещипательный вопрос: «А педагогично ли это?»

На деле этот вопрос чаще всего означал стремление подменить живую правду положительного идеала нашего юношества мертвым, казенным идеалом прилежности, ханжеской стерильности и школьной добродетельности. И этот казенный, мертвый идеал, как кровный брат примерного соседского мальчика нашего детства, появлялся на нашей сцене, на нашем экране в качестве примера и образца и, несмотря на все усилия, не становился ни примером, ни образцом.

И шли дискуссии. На них всерьез толковали о том, что положительных надо, наверно, делать чуть-чуть отрицательными — ведь нет людей без недостатков. Временами процветала алхимия литературного толка: чуть больше плохого, чуть меньше, немного соли, немного острого — и все напрасно. Герои оставались негероями.

А тем временем среди юношества царили собственные, живые герои: Павка Корчагин, Олег Кошевой, герой войны, любимый поэт, лирический герой Маяковского и Светлова, знакомый физик, артист, девушка — героиня газетного очерка —и незнакомая девушка из окна напротив.

И почему-то долго не приходило в голову, что наш добропорядочный герой — ни с какой стороны не положительный!

Ведь из таких, кого мы зачастую выводили, да и сейчас еще продолжаем выводить на экране как положительный пример, в живой жизни вырастают иногда подлецы и себялюбцы, холодные, бездушные чиновники, карьеристы и доносчики. Герои идеала, берущего свое начало еще от церковных проповедей. И разве не естественно, что они встречаются нашим юношеством холодно и равнодушно?

В Московском тюзе в свое время готовилась инсценировка повести В. Беляева «Старая крепость». Интересно работал режиссер, увлеченно репетировали актеры — театр с подъемом шел к премьере.

И вдруг перед генеральными репетициями возникли вопросы: «А нет ли в нашем спектакле «авангардизма»?.. А педагогична ли, упаси бог, безнадзорность героев?.. И вот взяли роль хорошего человека Омелюстого и перед самой премьерой приписали сцены, где он произносит псевдопедагогические слова. И уже на премьере ходит по сцене Омелюстый и, бросив все свои важные дела, подряд поучает и Ваську, и Петьку, и Галю, и добрую старушку, и Котьку Григоренко, и молодого чекиста — и всех, кто попадается под руку.

В зале находятся дети. И у них с их естественной ненавистью к менторству не вызывает восторга и симпатий этот всех поучающий резонер. И тут начинает действовать закон правды живого идеала. Дети выросли и воспитались с предельным уважением к имени коммуниста, героя гражданской войны; они не могут поверить в такого Омелюстого, им начинает казаться, что этот человек притворяется. И вдруг в какой-то момент по залу проносится взволнованный шепот наиболее догадливых: «Шпион!.. Шпион!.. Шпион!»

В результате «авангардизм» отсутствует начисто, непедагогичной безнадзорности нет окончательно, а бесхитростный юный зритель три часа безрезультатно ожидает разоблачения «ненастоящего» героя. И только героические усилия опытнейшего актера, исполнявшего роль Омелюстого, позволили ему в конце концов пробиться к сердцам зрителей, да и то

во многом при помощи простой сюжетной логики. Так в отрыве от живого идеала нашей действительности мы часто преподносим зрителю в качестве примера такие добродетели, которые он уже давно считает в реальной жизни недостатками.

●

Борьба за торжество живого положительного идеала идет непрерывно, по всем направлениям. Идет вперед развитие советского общества — и герои экрана не имеют права отставать.

Давно ли основным на экране был образ «простого парня», который наиболее полно и интересно нес замечательный киноартист Николай Крючков? Он талантливо отражал поэзию своего времени, его любили недаром.

Актеры плана Крючкова с разными оттенками на языке амплуа зовутся и поныне социальными героями.

Во всех институтах, воспитывающих актеров, и теперь охотно принимают способных юношей именно с этими внешними и внутренними данными. Студентам и абитуриентам этого плана отдается огромное предпочтение... а жизнь давным-давно ушла вперед!

Давно уже к этим славным ребятам в реальной жизни предъявлены более высокие требования. Жизнь требует от них глубоких и разносторонних знаний, культуры. И героями экрана становятся герои Баталова, Смоктуновского, Стриженова. И сам Крючков ушел от прежних ролей к более сложным (например, в «Суде»).

И знаменательно, что Алексей Баталов наиболее глубоко и интересно раскрывает образы и молодого рабочего в «Большой семье» и молодого ученого в «Девяти днях одного года». Ум, доверие к душевной чистоте и целостности человека, которые отличают работы этого киноактера, делают образы, созданные им, выражением живого положительного идеала наших дней.

Такой герой мощно заявляет себя как основной социальный герой времени. «Простые парни» давних фильмов перестают быть для нашего зрителя мечтой и героическим идеалом. Они уходят на второй план. Зритель все чаще чувствует себя повыше «простых ребят». Они остаются и симпатичными и любимыми, но уже не вызывают того беспредельного восхищения, как раньше.

Потому что герой высокой социалистической культуры возникает как образец и идеал современной молодежи.

А в театральные школы не прекращается массовый набор социальных героев в старом понимании.

А театральная и кинодраматургия по старой памяти еще нередко ставят в центр драматургических коллизий простецких парней, не замечая, что тем самым вместо настоящих героев времени пропагандируют порой серость и примитив, не стесняясь умиляться тем, что «простые ребята» читают книжки и посещают концерты.

А в подлинной жизни эти простые ребята давно и всерьез потянулись к настоящим знаниям, к высокой духовной жизни. И без всякого умиления смотрят они на святую простоту. «Эти герои не простые, они простецкие!» — слышал я от зрителей на недавнем народном кинофестивале.

●

В прозе некоторых молодых литераторов, в частности в произведениях В. Аксенова, в поэзии и кино в последние годы появился новый персонаж — молодой человек, который никому и ничему не верит. Он подвержен меланхолии и чрезвычайно боится «красивых слов».

Необходимо разобраться в сути дела. Часто этот персонаж всего-навсего—обыватель в новом обличье.

И тут мне придется несколько отвлечься...

Когда-то мальчиком я пел в хоре.

Белый верх, темный низ, красные шелковые галстуки...

Колонный зал Дома Союзов, горят люстры, и ярче люстр — прожекторы бьют в лицо, и ярче прожекторов — наши глаза: мы поем песню о Сталине.

Гремит оркестр, гремят овации — и громче их стучит сердце.

...1945 год.

Три парохода плывут по Волге — «Герцен», «Рабочий» и «Гражданка» — плавучий пионерский лагерь.

Белый верх, темный низ, красные шелковые галстуки...

Зеленое поле стадиона в Ульяновске, встреча пионерских сборных Ульяновска и Москвы, счет один ноль в нашу пользу. Опять песни...

Гремит оркестр, гремят овации — и громче их стучит сердце.

...А потом — город-герой на Волге.

На площади, у братской могилы, перед руинами — митинг и пионерский костер.

Ветер. Кто-то, волнуясь, выплескивает в костер слишком много бензина — столб пламени вырастает до неба.

Мы стоим потрясенные: белый верх, темный низ, красные шелковые галстуки...

... Тебе двенадцать лет, тринадцать, пятнадцать. Ты готов отдать жизнь за светлое будущее, за красное знамя. И это для тебя вовсе не красивые слова — это твоя жизнь, ее суть, ее смысл.

...А потом день за днем ты узнаешь суровую, горькую правду о культе личности.

Это не просто.

Имя Сталина было символом самых дорогих нам идей. Эти идеи и сегодня определяют нашу жизнь.

Имя это за многие годы стало образом, олицетворением положительного жизненного идеала поколений.

И вера в это имя объяснялась в первую очередь высокой сознательностью народа, безграничной преданностью идеям коммунизма, а вовсе не фанатическим, тупым преклонением.

И сейчас, когда после XX и XXII съездов за именем Сталина обнаружились своевластие, недоверие к людям, мы заново взвешиваем каждое дорогое нам слово, и это совершенно естественно.

Но тут и возникает главный вопрос — что кроется за боязнью «красивых слов»? Естественная боязнь фальши или цинизм обывателя?

Обыватель отрицает «красивые слова», потому что отрицает и красивые дела.

Сейчас, как никогда, важна победа красивых слов, вера в них, борьба за чистоту и искренность веры в коммунизм.

Иной «щепетильный» герой, избегающий громких, по его мнению, фраз, отдает их на откуп всякого рода проходимцам, вместо того чтобы со всей страстью бороться за высокую правду великих слов о коммунизме, о партии, о народе!

Самое непонятное — зачем же романтизировать этих меланхолических мальчиков?

Отчего они выглядят в иных произведениях такими симпатичными, милыми, честными, отчего так простодушно-невинны, по мнению авторов, их заблуждения?

В жизни, в живой, реальной жизни, из таких юношей получаются очень разные люди. Из этих дерзких мальчиков часто вырастают обыкновенные чиновники. Только на новый, современный манер — с ресторанами, девочками, преферансом на дачах, со своим особым кругом знакомств и мещанских интересов.

Им бывает свойствен в ранней юности некий порыв. Обыватель никогда не признается в собственной обывательщине. Ему льстит, когда его изображают чуть-чуть романтиком и слегка мучеником. Он и сам не прочь махнуть эдак куда-нибудь к морю, к соленому ветру ненадолго, конечно!

Что-то мучает в юности многих, что-то ищут все, но что именно?

Конечно, мы встречаем в жизни людей, которые прикрывали высокими словами свои низкие дела. И, конечно, мы им не верим. Не верим точно так же, как и тому герою, что на словах боится красивых слов, а на деле боится красивых дел.

Живой положительный герой никогда не уйдет от прекрасных слов и великих идей, он сумеет отделить их от культа личности.

Успех персонажа, отрицающего «красивые слова», был бы печален, но, мне думается, что духовно здоровая молодежь, иногда по ошибке принимающая его за «своего», просто дополняет, дорисовывает образ собственной чистотой и искренностью.

●

Я мечтаю о герое (пусть меня извинят читатели за такое тезисное изложение мысли). Я мечтаю о герое, который вовсе не боится слов—никаких! И, быть может, Василий Аксенов будет одним из тех писателей, которые создадут этот образ. Недаром его Саша Зеленин завоевал любовь читателей и зрителей.

Этот герой читал Ленина и знает, что даже под великим словом «свобода» люди протаскивали желание узаконить свободу грабежа и эксплуатации, называя их свободой торговли.

Я мечтаю о герое, который не боится высоких слов, он на деле проверяет их значение, он научился смотреть в суть вещей. Он трезво смотрит на жизнь, и его трезвость никогда не станет гражданским равнодушием.

Он хозяин своей страны, и не только по названию, не только по объективному значению, не только по конституции, но и по собственному убеждению.

Познав живую грамоту построения новой жизни, счастливого будущего, он без всяких истерик обывателя встречает любые трудности; он идет в глубь жизни, в глубь науки, он живет богатой духовной жизнью, все поверяя правдой живого человеческого идеала.

И он умеет ненавидеть! Ненавидеть открыто, считая врагами делягу, обывателя, карьериста и перестраховщика.

Он в чем-то близок Бахиреву из «Битвы в пути».

Он коммунист.

Он обязательно побеждает.

Он выступает на партийном съезде, и нет таких слов, которые он почему-либо не сможет сказать с этой высокой трибуны.

Он действительно ничего не боится, потому что он непобедим.

Он обязательно любит жить! И обладает главным достоинством человека — он умеет быть счастливым.

Итак, строитель счастья, человек высокого интеллекта, настоящего гражданского мужества и обязательно победитель.

Я мечтаю о таком герое.

Он живой и реальный. В нем, мне кажется, лежит живая правда человеческого идеала.

Михаил ШВЕЙЦЕР

Я за такое искусство!

Почти во всех кинематографических разговорах и дискуссиях прошлого года в центре внимания находилась проблема языка современного кино. Что касается самого содержания фильмов, то эта сторона вопроса, видимо, считалась в достаточной степени ясной. Меня же не оставляет мысль о том, что когда наш кинематограф, наши фильмы слабы, несовершенны, то в основном это от примитивности или прямой ущербности содержания. Между тем некоторые кинематографисты всерьез полагали, что все проблемы содержания давно уже кем-то решены — все, де, знают, отлично понимают, что надо делать, а задача сейчас состоит исключительно в усовершенствовании нашего киноязыка, в поисках новых выразительных средств и форм.

Правда, такое отношение к вопросам содержания объяснялось тем, что некоторые художники по инерции времен культа личности продолжали не верить в возможность серьезного, глубокого и острого разговора в кино о нашей жизни.

Наше искусство отстает. Отстает прежде всего от жизни. И от того, что было уже завоевано советским кино. Как бы ни были внушительны и завидны достижения первоклассных зарубежных мастеров, не от них нужно отсчитывать наше отставание — мы отстали от самих себя. И догонять нужно нам самих себя — наши собственные достижения, которыми так богато советское кино. Я не говорю, что нам надо повторять их, я имею в виду другое. Нам надо понять, что у нашего искусства свой путь, свой круг идей, а значит, и свой язык.

Все это не исключает необходимость глубоко освоить истинные достижения прогрессивной кинематографии зарубежных стран. Но подумаем, не утратили ли мы за последнее время что-то важное из того, чем отмечены традиции русского искусства. Я имею в виду и содержание и форму. Вопросы смысла жизни, поиски правды, ясный, острый и объективный анализ действительности — все это было характерно для творчества великих русских писателей. Той же глубиной мысли отмечены шедевры советского кино.

Оглядывая всю галерею фильмов последних лет, трудно найти в них неповторимые и своеобразные черты, которые так характерны для лучших наших картин, увидеть то своеобразие, которое бы отличало их от всех других картин мировой кинематографии.

Следует помнить, что всякое новаторство, в общем, всегда опирается на традицию. Литература тому пример и доказательство. Блок традиционен, но и нов. В частности, традиционна для него большая тема, большая простота и монументальность формы.

Всякая условная экспрессивность, в каком бы виде она ни проявлялась в киноискусстве, неприемлема для меня. Экспрессионизм — это, чтобы запугивать человека, а зачем его запугивать?

Советский художник должен разговаривать с людьми спокойно, уверенно, просто, серьезно и очень честно. Именно в периоды обострения социальных противоречий, в моменты исторических бурь от художника требуется необычайная ясность и точность художественного выражения своих взглядов. Конечно, это не исключает страстности ин-

тонации, личного отношения к изображаемым событиям, когда художник выносит им свой приговор. Но при этом важно, чтобы субъективное проявлялось сквозь понятное всем изображение реальной жизни. Миссия художника сегодня — вести с людьми разговор бесстрашный и ответственный, а значит, полностью понятный, не укрывающий мыслей за туманными полунамеками.

Художник не должен ставить зрителя в положение несмышленого тупицы, не способного понять сложной мысли автора. Зритель вправе требовать уважения к себе. На каком бы высоком уровне образной мысли художник с ним ни разговаривал, разговор должен быть понятным. Не каждый сможет исчерпать всю глубину содержания произведения, но п о н я т ь образы фильма должен каждый.

Маленькое искусство нередко ставит и пытается решать огромные, общечеловеческие вопросы. И, как правило, решает их при помощи самых общих тривиальных и туманных рассуждений. Маленькое искусство отвечает на большие вопросы жизни в многозначительно-туманной форме.

Или, как это бывает в натуралистическом произведении, маленькое искусство эмпирически копается в ничтожных мелочах жизни, в быту повседневности, не умея извлечь из этой повседневности, из конкретности мелочей быта крупной, важной, общей мысли о жизни, не имея сил подняться до большого философского и общечеловеческого разговора. Настоящее, большое искусство утверждает главную мысль посредством рассмотрения множества конкретнейших больших и малых жизненных явлений. Поэтому одновременно с утверждением философской идеи большое искусство обязательно и неизбежно дает широкую образную картину жизни, несет много частных мыслей. Поэтому произведение большого искусства учит одновременно многому.

Лев Толстой, например, гневно опровергал современные ему устои жизни, художнически утверждал при этом главную свою идею — что «человек по природе добр», вместе с тем учил вас безошибочно отличать в повседневной жизни хорошее от плохого, подлеца от честного человека, искренность от фальши.

Короче, он учит вас, как говорится, разбираться в сложностях жизни и в ее моральной и в ее социальной стороне, обостряет ваши зрение и слух. И мы ценим Льва Толстого прежде всего за его «самый трезвый реализм, срыванье всех и всяческих масок» (В. И. Ленин).

Таково истинно большое искусство. Оно формирует мировоззрение человека и вместе с тем обогащает его жизненный опыт.

●

Нет ничего удивительного в том, что, раздумывая о киноискусстве, невольно возвращаешься мысленно к своей последней работе. Мне не хотелось бы ограничиваться разговором только о фильме «Воскресение», хотя сегодня для меня эта работа — итоговая. Все же приходится начать разговор с нее.

Постановка «Воскресения» явилась для меня естественным продолжением многих творческих размышлений. Я вижу в Толстом великого учителя в искусстве, в познании человека. На моем рабочем столе, что бы я ни делал в кино, лежат книги Толстого — замечательный «справочник» кинорежиссера.

У Толстого так много сказано о человеке, что его психологические «формулы» объясняют бесконечно многие явления духовной жизни.

Меня интересует возможность перенести на экран всю сложную правду о человеке. Но, конечно, я не имею в виду углубление вовнутреннюю сложную жизнь людей — нельзя делать ее предметом самодовлеющего интереса, наслаждаться эстетикой психологизма. Правда и глубина психологического исследования в моем представлении лишь обязательная предпосылка для другой, более важной цели. Мне хотелось работать над темой нравственного совершенствования человека — строителя коммунизма.

Проблема нравственной работы над собой, мне кажется, чрезвычайно актуальна для нас. Я уверен, что эта сторона творчества Толстого с каждым годом будет привлекать к себе все большее внимание. Его рассуждения о моральной ответственности перед другими людьми и перед собой звучат для нас современно.

Принято говорить о Нехлюдове в интонации снисходительного понимания художественной неполноценности этого образа. Для меня же Нехлюдов представляет наибольший интерес в «Воскресении».

Трактуя идею моральной ответственности человека за свои поступки как главную проблему фильма, я искал в романе Толстого самое нравственно важное для нашего современного советского зрителя. Я говорил

себе: представь сегодняшний суд; бесспорно, нет ничего общего между классовой сущностью суда, изображенного в «Воскресении» Толстого, и природой нашего нынешнего суда. Однако вообрази, что ты сегодня столкнулся с такой ситуацией — один из народных заседателей сам является виновником того, за что осуждают подсудимого. Вот он приходит домой и продолжает жить дальше: пьет чай в кругу семьи, читает газету, ласкает детишек и беспокоится лишь о том, как бы о его гадости никто не узнал. А может быть, этот человек, поняв весь ужас совершившегося, на суде собственной совести вынесет себе такой страшный приговор, за которым должна навсегда кончиться спокойная прежняя жизнь и начаться решительная ломка своего характера и своей жизни? Разве сегодня такая история не стала бы уроком честности?

Да, многие проблемы, поставленные в романе, уже решены историей. Она сняла или активно решает многие общественные, социальные вопросы, вчера еще очень злободневные для Толстого.

История крестьянки Масловой, совращенной помещиком, являлась в свое время громадной социальной трагедией. Рассказывая о ней, Толстой призывал дворянина-интеллигента опомниться, покаяться перед затоптанным в грязь народом. Для меня эта сторона толстовской проблематики менее интересна, хотя у Толстого именно она выражена с наибольшей художественной силой. В мою творческую задачу не входило посвящать фильм пересказу того, что уже стало достоянием истории.

Я рассуждал примерно так: картину должны смотреть сегодняшние люди. Они не слишком точно разбираются в разнице между князем и графом и с трудом ориентируются в подробностях той эпохи. Другое дело — вопрос о нравственной ответственности...

Отсюда и характер отбора мотивов романа. Для меня представлялось не очень существенным, насколько подлинным князем выглядит на экране Нехлюдов. Может быть, и следовало более тщательно соблюдать точность исторического колорита и примет времени, но я боялся заслонить ими от зрителя существо нравственной проблемы. Такова была тенденция. Она подсказывалась стремлением сделать толстовское наследие максимально боевым, тем более что по сути своей Толстой — один из наиболее воинствующих художников мира. Если бы он был жив, то наверняка не потерпел бы хрестоматийного подхода к своим произведениям. Толстой будет жить как боевой современник, пока его произведения окажутся способными помогать нравственному совершенствованию человека.

Здесь следует заметить, что вся мощь и пафос толстовского социального протеста, направленного против общества, построенного на угнетении человека человеком, живы и актуальны сегодня для зарубежных стран, где существует такое общество. Мы хотели, чтобы фильм сохранил остроту протеста Толстого против «общественной лжи и фальши» для зрителей таких стран. Для нас же, повторяю, сегодня жива, актуальна и действенна в романе Толстого прежде всего тема нравственного совершенствования человека.

Изменяются конкретные исторические формы, но животрепещущей остается суть нравственной идеи, воплощенной в романе,— если, конечно, видеть в ней не религиозное покаяние, но проявление трудной и честной нравственной борьбы за победу над эгоизмом и индивидуалистической ограниченностью. «Сумасшествие эгоизма», порожденное тунеядством правящих классов, по словам Толстого,— вот с чем в романе ведется тяжелый бой и над чем одерживается победа.

Конкретный, частный случай с Нехлюдовым должен, по замыслу авторов фильма, с неизбежностью наталкивать на суждения о нравственном долге. Большая же идея картины заключена в том, что человек, движимый желанием искупить вину перед одним, сталкивается с необходимостью помочь всем. Нравственность неделима, в ней заложено начало народной морали, и попытка стать на позицию правды вынуждает посмотреть в глаза всей правде. Избрав путь истины, приходится идти по нему до конца. Человек, движимый желанием сделать добро одному, должен решать проблему для общества в целом. С Нехлюдовым так и произошло. Пытаясь помочь Масловой, он задумывается над тем, как искоренить общее зло, всю неправду. В этом логика действенных поисков истины.

Выражению этой мысли хотелось подчинить композицию фильма: начать с частного и перейти к широкому обзору жизни, развернуть эпическую картину борьбы с социальным и нравственным злом. Нехлюдов нашел мужество посмотреть жизни прямо в глаза.

Она ужаснула его, но не испугала. Он не уклонился от столкновения с самим собой, с собственным эгоизмом. Он не убоялся и трудностей борьбы на все расширявшемся общественном плацдарме.

Для меня важен был положительный пример в сфере благородной нравственной борьбы.

Конечно, от такого подхода к роману зависел и отбор материала. Это совершенно естественно.

Иногда некоторые вещи, которые мы относим к числу «само собой разумеющихся», оказываются вовсе не такими уж простыми.

Часто в поворотные моменты нашей нравственной жизни, подойдя к какому-нибудь трудному рубежу, мы отказываемся назвать себя своим настоящим именем, откладывая анализ своих действий «на после». «Потом как-нибудь разберемся»,— говорим мы себе. Нехлюдов имел силу не только признать себя негодяем, не только имел решимость подвергнуть себя беспощадной критике. Он сумел начать действовать, жить на основе этой мужественной самооценки.

Таковы в общих чертах основные мысли, с которыми я начинал работу над «Воскресением».

Мне кажется, что такого рода постановка проблем уже содержала в себе и предопределяла и все формально-эстетическое решение будущего фильма.

Яснее всего обстоял вопрос композиции. Она была задана самим Толстым: течение событий романа направляет мысль от частного к общему. Хотелось эту особенность композиции подчеркнуть: она ведь выражала мысль Толстого о рождении от ничтожного повода последствий громадного значения.

Чтобы полнее выразить эту мысль, я даже присочинил реплику. В сцене перед началом суда к товарищу прокурора подбегает корреспондент и спрашивает, не будет ли чего интересного для печати. И видя, что собеседник затрудняется ответом, подсказывает: «А дело об отравлении?» — «Это пустяки!» — отвечает товарищ прокурора.

Я сознательно ввел эту реплику, чтобы оттенить рядовой характер, кажущуюся незначительность процесса Масловой. Он — не более чем «обычный случай» из судебной практики.

Если говорить о благих намерениях, а не о том, что потом получилось, то мне хотелось снять фильм как совершенно достоверное происшествие. Такой замысел требовал особого изобразительного решения. В поисках его (в первой серии) мы с оператором оказались на разных позициях. Пафос романтической эффектности казался мне несовместимым с эстетикой Льва Толстого, трезвейшего из реалистов. Впрягшись в одну телегу, мы тянули в разные стороны. Оператор вдохновлялся очарованием реставрации прошлого, ароматом эпохи. Меня увлекало совсем другое.

Во второй серии, уже в творческом единстве с оператором С. Полуяновым, я не раз жертвовал привлекательностью материала эпохи. У Толстого, например, полицейский участок выписан со многими подробностями, точно. Это участок с пожарной каланчой, из тех, что строились в николаевское время. Весь он словно пронизан патриархальной достоверностью. Я же сознательно перенес его в обыкновенный двор, такой, какой мог быть и в XIX веке да и остаться таким же сегодня. Для чего? Чтобы зритель не чувствовал музейности. И в облике улиц, станции, домов, тюрьмы я тоже хотел избежать отвлечения от смысла в сторону антикварного интереса.

Даже тюрьма в первой серии несколько отличается от тюрьмы во второй серии: мы продолжали размышлять, старались решительней, точнее определить свои творческие позиции. В первой серии тюрьма несколько романтична: ее арки и переходы словно несут затаенный смысл, во второй — тюрьма прозаична: кафельные полы, коридор.

Все вещи, когда это разрешала правда, мы делали в современной манере, пытались сохранить ее также в характере и ритме актерской работы. Актерам давали задачу избегать стилизации.

Часто, когда ставят исторические картины, прибегают к реминисценциям из области живописи, пытаются расшевелить воображение зрителя зрительными ассоциациями. Этого мы намеренно не делали. Иконография помогала нам только в подборе типажа. От большего нас удерживали, в частности, неудачные опыты экранизации классической литературы.

Удача экранизации классики всегда приходила на путях смелого поворота ее сокровенного смысла (а не внешней модернизации!) к сегодняшнему дню. В этом отношении «Шинель», поставленная к столетию со дня смерти Гоголя в Италии, произвела на меня очень сильное впечатление.

Обращение режиссера Латтуады с материалом Гоголя необыкновенно свободно и смело, и вместе с тем благоговейно по духу, по глубокому существу. Для меня такая постановка является примером несомненно положительным. Гоголь через сто лет встретился с подлинными художниками, и между ними возник органический контакт. Все то, что время пронесло сквозь столетие, было реализовано с необыкновенной смелостью и тонкостью понимания. Было радостно оттого, что Гоголь оказался и сегодня так же нужен, как вчера. Его «Шинель» стала актуальной, действенно необходимой для большого трагикомического разговора о сегодняшней Италии. Вновь Гоголь встал в ряды живых.

Итальянцы сохранили великую гоголевскую душу, любовно сберегли особенности гоголевского стиля, перенесли живыми на экран детали. Вспоминаю хотя бы один только замечательный образ портного. Он воскрешает самое важное в Петровиче, то, что не увядает, остается нетленным. Сохрани итальянцы обстановку ушедшего в прошлое времени антикварно и особенно сделав реставрацию прошлого главной заботой,— они утратили бы живого Гоголя.

Наша экранизация «Шинели» мне кажется досадной неудачей. К Гоголю подошли с педантическим академизмом. Репродуцировали его, не подняв и не высветив в нем и сегодня живое, но сохранив уже угасшие мотивы. Из «Шинели» ушло то, что могло стать предметом острого сегодняшнего интереса. Получилась лишенная живой силы стилизованная картина. Не помогли ни историческая достоверность, ни иконографический материал.

Зато как верно нашел равновесие исторического и современного в экранизации чеховской «Дамы с собачкой» И. Хейфиц! От прошлого — конкретность жизненной среды, от современности — проблема высокой эмоциональной культуры человека... Наконец, сам ритм фильма современен.

Что это значит? Попытаюсь объяснить не строго теоретически, а применительно к практике режиссуры.

Внешняя динамика характерна для наших дней, однако современник внутренне очень сосредоточен, он аналитически рассматривает жизнь. Л. Толстой первый из великих художников научил нас всматриваться во внутренний мир человека, постигать его движение. Сосредоточенный, неторопливый ритм фильма И. Хейфица заставляет нас вживаться, вчувствоваться в мир героев Чехова, видеть его в подробностях. Этому способствуют, в частности, долгие планы. Так иногда современность проявляется во внешних, казалось бы, чертах режиссерского искусства.

Основной принцип экранизации литературной классики я вижу в необходимости переносить на экран то, что сегодня работает и может, как говорил Маяковский, оказаться хотя и старым, но грозным оружием. За экранизацию произведения стоит браться, если можешь сказать во весь голос слово, безусловно нужное сегодня. Если его нет, то не надо экранизировать произведение, как бы ни было оно красиво, хрестоматийно. Таковы принципы отбора и цель экранизации. Я считаю, что нужно создать некое новое произведение, а не иллюстрировать старое. Словом, экранизация — это сложный процесс оплодотворения и рождения нового. Здесь происходит встреча двух художников, двух, независимо от масштаба их таланта. Это остается в силе и применительно к переводу на язык кино современного произведения.

Такая встреча не ограничивается только взаимным пониманием. Она предполагает споры, борьбу разных мнений. Это неизбежно. Иначе работа над экранизацией лишена интереса и смысла.

Для меня Толстой — целый мир. Когда я читаю и перечитываю его, то воспринимаю произведение активно: иногда преклоняюсь, на что-то негодую, чем-то восхищаюсь, что-то отвергаю. От всего этого во мне происходит сложное столкновение мыслей и чувств. И они непременно связаны с сегодняшними проблемами, независимо от того, в каком веке происходит действие той или другой книги. Волновать, брать за живое любое произведение прошлого может только при условии, если оно прочитано глазами сегодняшнего человека, нашедшего в нем отклик сегодняшним душевным потребностям.

Сразу хочу оговориться: я имею в виду замысел, принципиальный подход, трактовку, а не защиту того, к а к это осуществлено в моих фильмах. Критику конкретных решений я охотно готов принять. Конечно, из того, что задумано, возможно, не все удалось в полную меру.

Во всех трех поставленных мною картинах речь идет о людях, которые выносят приговор дурному в действительности. В «Чужой родне» — это Федор: он твердо говорит «нет» соб-

ственничеству, стяжательству, обывательщине. К ним он нетерпим.

В фильме «Саша вступает в жизнь» — это Игнат, внутренне бесстрашный, чистый и бескомпромиссный. В силу своей нравственной сущности они мне одинаково интересны.

Толстой научил меня любить людей «обыкновенных», рядовых, но тех, которые в узловые моменты жизни способны на глубокую моральную стойкость. Таков Тушин из «Войны и мира» и персонажи «Севастопольских рассказов». Они — предмет моей постоянной художнической любви.

В искусстве мне нравится правда, утвержденная безукоризненной правдивостью подробностей. Правдивая деталь может заставить поверить в большую социальную правду.

В картине «Ленин в 1918 году», поставленной М. Роммом, есть сцена, которая для меня путеводна. Я имею в виду то место фильма, когда Василий (Н. Охлопков), доставивший эшелон с хлебом, очнувшись от голодного обморока, ест хлеб. Так может есть только действительно изголодавшийся, но не утративший достоинства человек. Правда времени обретает в моих глазах реальность из-за того, к а к он ест. Веришь в чистоту, в подвижнический героизм большевика, в строгое величие революции, в то, что Василий слаб и вместе с тем неимоверно силен. Через правду детали перекинут мост к большой правде революции.

В «Судьбе человека» Соколов—Бондарчук обгладывает кость, а я не верю, что он голоден. Ничто в нем не выражает голода — ни внешность, ни поведение. Кинематограф требует абсолютной точности. Малейшая оплошность — и утрачена правда целого.

Когда я начинал работать над «Чужой родней», самым тревожным для меня был вопрос — смогу ли я создать атмосферу достоверности. Сам я не жил в деревне. Больше всего меня тревожил вопрос интонации. Я приобрел магнитофон, ездил в деревню и записывал речь, чтобы не наврать в этом. Я выбирал актеров, в которых живет крестьянское начало, которые несут в себе нестершиеся деревенские черты. В подлинность жизни заставили меня верить руки Н. Сергеева. Я сразу же проникся доверием к облику Н. Мордюковой, к ее глубоко народным интонациям. Так было и с Н. Рыбниковым. Я останавливался только на актерах, не утративших своеобразных человеческих свойств, обладающих своей особой индивидуальностью.

В киноискусстве есть вещи, которые даются либо кропотливейшей творческой работой, либо даны сразу — личными свойствами актера. В. Марецкая в «Члене правительства» со своими точными народными интонациями безукоризненно достоверна. Это результат великого актерского труда и мастерства. А Э. Быстрицкая в «Тихом Доне» все время вынуждена прикидываться казачкой. В ее человеческой фактуре нет ничего, что роднило бы ее со своей героиней, а ведь актер даже самого широкого диапазона все же не универсален. Особенно в кино.

Чтобы «Чужая родня» получилась, нельзя было допустить ни малейшей фальши в передаче крестьянского «корня» жизни. Без этой правды не могло возникнуть веры в правду мыслей фильма.

Но если не стремиться к тому, чтобы убедить зрителя в безусловной правде основной идеи произведения, тогда незачем браться за дело. А если уж взялся, необходимо все средства подчинить утверждению безусловной верности авторского взгляда на изображаемую жизнь.

Достижению этой цели я подчиняю все, чем в моих глазах богат кинематограф, все то, что именуется художественной формой: приемами, средствами изображения и выразительности.

Наши фильмы, мне кажется, часто страдают односторонностью — в них подчас формируется какая-нибудь одна абстрактная идея. Вульгарных примеров такого «метода» не оберешься. Но даже талантливый фильм А. Алова и В. Наумова «Мир входящему» страдает тем же недугом: там нет повествования о жизни, увиденной с позиции определенного мировоззрения, а проводится некая абстрактная гуманистическая мысль; эпизоды же фильма становятся звеньями этой мысли. Чтобы скрыть искусственность построения, вводится нарочитая «загадочность».

Художникам надо было бы положить очень много сил, чтобы психологически объяснить зрителю и сделать для него художественно, человечески закономерной сцену, в которой беременная немка дает пощечину нашему солдату. Почему сдержался наш солдат? Почему помог немке в дальнейшем? Художники наталкивают зрителя лишь на самые общие, самые первые и потому неубедительные, с моей точки зрения, решения этих вопросов. В фильме этот эпизод, эта ситуация — лишь туманная, условная иллюстрация идеи гума-

низма, свойственного советскому солдату, его долготерпения, великодушия.

Картина «Мир входящему» начинается с показа исковерканных войной манекенов. Я, конечно, догадываюсь, что это должно вызвать определенную ассоциацию. Но какую? Здесь нет обязательности хода образной мысли.

В искусстве не все дается готовым. Приходится работа и на долю зрителя. Но намеки и ассоциации должны точно направлять зрителя к утверждению главной мысли художника. Все художественные средства подлинный художник сосредоточивает на том, чтобы в главном миллионы людей поняли его именно так, как ему нужно,— одинаково.

Лично я — за искусство, которое стремится быть понято зрителями одинаково.

Таково искусство Толстого. Нет более тенденциозного художника, чем Толстой. Детали у Эйзенштейна и Чаплина потому и гениальны, что обеспечивают однозначность в понимании зрителем сути дела. Вспомним для примера «пенсне» в «Броненосце «Потемкин», «воротничок» в «Парижанке»...

Я — за ассоциации, но за те, которые направляют воображение зрителя к определенной и ясной мысли. Вот почему мне не нравится начало с манекенами в «Мире входящему». Я дорожу образами обязательными, неизбежными, точными.

У Толстого каждая клетка художественной ткани имеет ясную предназначенность. Если он пишет, например, что «Катюша побежала рысью», это, разумеется, не случайно. Слово «рысью» подчеркивает оттенок животного начала в сцене.

В искусстве нужна та мера субъективного и объективного, которая любые ассоциации делает понятными или хотя бы дает понять их тенденцию. Это особенно относится к кино. Художнику всегда надо иметь какой-то определенный прицел, точный адрес. Тогда легче проложить русло зрительскому воображению.

Левитан искусством чисто живописным — цветом—делает то, что даже такие бессюжетные этюды, как, например, «Околица», вызывают у зрителя если и не единое понимание, то одинаковое эмоциональное восприятие. Картина не вызывает разночтений. Я имею в виду не то одинаковое, что можно выразить словом, но другое: если бы мог существовать аппарат, способный улавливать ощущения человека, смотрящего картину, то в разных записях можно было бы отчетливо уловить общую основу. Смотря левитановскую живопись, каждый узнаёт что-то неповторимо свое, но общее ощущение у людей возникает одинаковое. Применительно к «Околице» это можно, по-видимому, назвать одним словом — родина. Хотя это понятие все выразили бы, должно быть, разными словами. Потому Левитан и гений, что способен произнести одну, общую для всех и близкую всем фразу.

Большое искусство всеобще и в то же время глубоко лично. Я могу целый час сидеть напротив картин Левитана и думать о чем-то очень своем. Но и другие тоже будут сидеть здесь часами. Художник удовлетворяет субъективный мир каждого, и в то же время его искусство объединяет вокруг себя всех. Не теряя, не жертвуя своими индивидуальными ощущениями, я становлюсь сопричастен общему восприятию. Люди рядом с настоящим искусством начинают чувствовать себя единым коллективом.

Лично мне интересна картина, в которой я не вижу предвзятого обращения к форме. В таком фильме отсутствует скованность. Но она обязательно возникает в тех случаях, когда художник заранее связал себя выбором определенных формальных приемов.

Предвзятость формы нередко возникает, думается мне, от боязни показаться ретроградом или от стремления держаться на некотором абстрактно понятом уровне современного киноискусства.

Что же касается старомодности, то на поверку ею страдают подчас именно поборники крайней моды. В современной поэзии это очень ярко выражено. Современный молодой поэт, которого иногда относят к разряду новаторов, сплошь и рядом оказывается страшно старомодным. По лексике — космическая эра, но если внимательно вглядеться, то оказывается, что это шаг назад через голову В. Маяковского, С. Есенина, А. Блока к Игорю Северянину.

А ведь в свое время и Северянин почитался королем поэтов. Но рядом с ним стоял подлинный король поэтов — Блок, который не был крикливо и вызывающе «новым по форме», но зато по-новому ставил большие вопросы, вел разговор об идеях века, самых важных, коренных для его современников.

Я читаю стихи Андрея Вознесенского об Америке и поражаюсь: ведь это живой Северянин. Недостаточная весомость мысли вызывает крен формы — она перевешивает.

А за правофланговыми пионерами формального новаторства следует шеренга серых формалистов, единственной задачей которых является прослыть новаторами. И они имеют свою аудиторию. Их поэзия становится достоянием мещан. Мещанин переварит все — все, вплоть до абстрактного искусства. Одного он не переварит — правды и простоты.

Мещанин — удивительно гибкое и видоизменяющееся со временем явление. Он переваривает «новую волну», Сальвадора Дали. Мещанин — это давно уже не только фикусы, но явление гораздо более многообразное и сложное. Линия формального новаторства будет им охотно принята. Он одобрит любые произведения, в которых форма прикрывает отсутствие большого, честного, правдивого разговора о жизни и ее сложностях.

И как-то так получилось, что компрометируемое унылым ремесленничеством, с одной стороны, критикуемое «левыми новаторами», с другой, подлинное искусство реализма оказывается в трудном положении. Я понимаю, что искусство не терпит однообразия. Могут быть и должны быть различные типы эстетического освоения действительности. Можно любить Маяковского со всей сложностью его поэтического выражения мира. Можно любить А. Твардовского, С. Есенина. Но где-то в человеке должна быть более широкая разделительная черта — та, которая независимо от личных пристрастий подсказывает ему, где сказать «нет» и «да». Для этого существует единственный критерий — направленность содержания искусства, отношение художника к жизни. Будь то Маяковский или Твардовский, Ван-Гог или А. Иванов — это люди одного ряда. Я смотрю не на различие приемов, но на цель и смысл, во имя которых создано произведение. И когда эта цель и этот смысл понятны и близки мне, тогда я говорю художнику «да». Но когда мне показывают фильм, главным назначением которого является демонстрация избранной формы и гибкости киноязыка, а содержание — лишь повод для этого, тогда я говорю «нет».

Хочется еще остановиться на вопросе о национальных традициях. Ими нельзя безнаказанно пренебрегать. Искусство становится интернациональным только в конечном результате, но никак не непосредственно, минуя собственную национальную основу.

Итальянский кинематограф приобрел мировое значение и признание, хотя и решал свои национальные (зачастую даже «узкопровинциальные»), но широко народные проблемы. Осуществлял он это с таким художественным подъемом, с такой силой страсти и проникновением в национальный характер, что поднялся до общемирового звучания.

Наше киноискусство поднимается до интернационального пафоса, когда глубоко и сильно отражает суть общенародных чаяний и правду нашей народной жизни, а не прибегает к постановке «общечеловеческих» проблем.

Когда я только начинал работать в кино, я представлял себе фигуру идеального кинорежиссера весьма наивно: в виде гибрида из С. Эйзенштейна и С. Герасимова. Мне хотелось одинаково четко владеть герасимовским искусством безусловной достоверности, умением выражать правду человека даже в мельчайших ее проявлениях и совмещать это с эйзенштейновской патетикой, его масштабом повествования.

Видимо, искусство складывается из этих двух сторон. Без одной из них оно неполно. Патетика вырастает из живой конкретности. Во всяком случае, я исходил из этого убеждения в своей личной практике. Так, например, некоторые бытовые сцены «Чужой родни» я стремился перевести из бытового в патетический ряд. Одна из таких попыток — сцена, в которой Стеша бежит к общежитию и падает там. Сначала идут как бы строго реалистические длинные куски. Им сопутствует жанровый второй план. После же того, как Стеша падает на землю, возникает вторая, патетическая часть сцены. Возникают крупные патетические планы.

Или другая сцена — роды. Сумерки. Быт. Мать приносит молоко. Потом сцена переходит в другой ряд, обретает патетическое звучание. Та же черта отличает сцену скандала, когда старик в исподнем прибегает к молодым.

Искусство должно жить двумя дыханиями. Соки земли питают его, а ростки устремляются к небу. Патетика, чтобы задеть за живое, должна уходить корнями в быт.

С. М. Эйзенштейн учил нас видеть и понимать это у великих художников. У Пушкина, например. Эйзенштейн напоминал нам строки из «Полтавы»:

Тогда-то, свыше вдохновенный,
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен.
Он весь, как божия гроза.

Помимо незабываемого урока поистине гениального «режиссерского» видения Пушкиным сцены, ее композиционного хода, динамики психологической, ее «монтажа», этот кусок замечателен наглядностью единства прозаического и поэтического мышления художника.

Когда Пушкиным исчерпаны все возможности реально-психологического показа портрета героя, он делает диалектический скачок в качественно иной, чисто поэтический, образный строй показа героя, подытоживая его последней, итоговой строкой: «Он весь, как божия гроза».

Естественно, что режиссеру и оператору, если бы они снимали этот эпизод, пришлось бы изыскать качественно новые пластические средства, чтобы достичь равного пушкинскому высокого поэтического звучания в концовке сцены.

Подлинное искусство способно одним ходом перейти от бытовой изобразительности к системе мышления поэтическими образами.

Способно и должно.

Но основа — всегда подлинная жизнь и высокая, ясная мысль.

Я за такое искусство.

Полностью статья М. Швейцера публикуется в четвертом выпуске сборников «Мосфильма», который выходит под названием «Когда фильм окончен».

ПРОДЛИМ ВЕК ЛУЧШИХ ФИЛЬМОВ

Редакция получает много зрительских писем, авторы которых возмущаются тем, что негде посмотреть лучшие советские фильмы прошлых лет, что советская киноклассика хранится в киноархивах и недоступна молодым и юным зрителям.

Мы рады сообщить нашим читателям, что принято решение отпечатать новые копии и выпустить на экраны лучшие произведения, поставленные в двадцатых, тридцатых и сороковых годах.

«Мосфильму» и киностудии имени М. Горького поручено заново подготовить к тиражированию фильмы: «Ленин в Октябре», «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Октябрь», «Человек с ружьем», «Чапаев», «Член правительства», «Щорс», «Выборгская сторона», «Молодая гвардия», «Секретарь райкома», «Учитель», «Земля», «Тринадцать», «Трактористы», «Цирк», «Александр Невский», «Детство Горького», «Крейсер «Варяг», «Аэроград», «Два бойца», «Малахов курган», «Минин и Пожарский», «Каменный цветок», «Дума про казака Голоту», «Крестьяне», «Семеро смелых», «Златые горы», «Подруги», «Потомок Чингис-хана», «Без вины виноватые», «Миклухо-Маклай», «Последний маскарад», «Насреддин в Бухаре», «Похождения Насреддина», «Пэпо», «Джульбарс».

Конечно, список фильмов для повторного тиражирования может быть дополнен. В частности, в него надо включить лучшие фильмы для детей и юношества.

Приглашаем вас, товарищи зрители, принять участие в составлении дополнительного списка фильмов для повторного тиражирования.

Теперь необходимо поставить перед кинопрокатными организациями следующий вопрос:

Выход на экраны каждого киношедевра прошлых лет должен стать событием, кинематографическим праздником. Ни в коем случае нельзя ограничиваться будничной информацией об этом. Следует выпустить новые афиши, устраивать премьеры в первоэкранных кинотеатрах. Пусть в дни премьер зрители встретятся со съемочной группой!

Надо начать широкий разговор о киноклассике в печати, как это недавно сделала газета «Известия», посвятив большие статьи «Броненосцу «Потемкин» и «Чапаеву».

Надо намного продлить рабочий век фильма!

Учителю, студенту, члену киноклуба

Открывая раздел «Учителю, студенту, члену киноклуба», мы сообщили читателям (см. «Искусство кино», 1963, № 3), что хотим оказать прежде всего помощь школе. Мы сообщили также, что редакция для более глубокого и всестороннего ознакомления с пожеланиями педагогов обратилась к министрам просвещения союзных республик с письмами и опубликовали первые ответы. Сегодня мы помещаем ответы заместителя министра народного образования Туркменской ССР К. Резванова, заместителя министра просвещения Эстонской ССР Ф. Эйсена, начальника Управления школ Министерства народного образования Киргизской ССР М. Балтабаева, заместителя начальника Управления школ Министерства народного образования Казахской ССР П. Левина.

Главному редактору журнала «Искусство кино»

Работники народного образования Туркменской ССР одобряют инициативу журнала «Искусство кино», открывшего на своих страницах раздел «Учителю, студенту, члену киноклуба».

Судя по статьям, опубликованным в номерах 3 и 4 за 1961 год, 7 и 10 за 1962 год, в этом разделе намечается очень важная и нужная для учителей, студентов и школьников тематика.

Министерство народного образования ТССР высказывает пожелание, чтобы в разделе были помещены статьи:

по истории кино;

о различных видах киноискусства;

о творческом пути выдающихся киноактеров и режиссеров как прошлого, так и современности;

творческие портреты молодых популярных кинодеятелей советского киноискусства.

Желательно, чтобы на страницах журнала освещались лучшие достижения зарубежного кино.

Желательно в разделе «Учителю, студенту, члену киноклуба» проводить дискуссии, обсуждения наиболее интересных для молодежи современных фильмов под рубрикой «Подумаем, поговорим, поспорим».

Очень желательно, чтобы в этом разделе публиковались статьи методического характера, материалы по обмену опытом использования кино в учебном процессе.

Хорошо было бы на страницах журнала обсудить вопрос о тематике научно-популярных фильмов по искусству, раскрывающих важнейшие положения теории искусства, например категории марксистско-ленинской эстетики (трагическое, комическое, возвышенное, романтический, реалистический, сатирический образ и другие). Такие фильмы могли бы быть своего рода килолекциями или кинобеседами с иллюстрациями из художественных лент, спектаклей, изобразительного, музыкального и других видов искусства.

Заместитель министра народного образования ТССР К. РЕЗВАНОВ

Главному редактору журнала «Искусство кино»

В ответ на Ваше письмо сообщаем, что учителя нашей республики желали бы прочитать в Вашем журнале следующие статьи:

Кино как вид искусства.

Роль и задачи режиссера.

Роль кинофильмов в коммунистическом воспитании молодежи.

Использование кино в странах социалистического лагеря при воспитании молодежи.

Искусство оператора (комбинированные съемки, съемка под водой, съемка животных и т. п.).

Работа актера над ролью.

Дублирование фильмов.

Рецензии на художественные фильмы, посвященные воспитанию молодежи.

О повышении эстетической стороны учебных фильмов.

Об использовании недублированных фильмов при изучении иностранных языков (в нашей республике это является пока проблемой).

Хотелось бы, чтобы статьи были написаны в стиле научно-популярной литературы.

Заместитель министра просвещения Эстонской ССР Ф. ЭЙСЕН

В редакцию журнала «Искусство кино»

Министерство народного образования Киргизской ССР одобряет полезное начинание редакции и считает целесообразным в 1963 году для оказания практической помощи руководителям школ и учителям периодически помещать в журнале аннотированный список учебных фильмов по предметам школьного обучения с методическими указаниями о возможности их использования на уроках и во внеклассной работе. А также — для дальнейшего претворения в жизнь постановления Совета Министров СССР «Об улучшении изучения иностранных языков» — добиваться обеспечения школ учебными фильмами по иностранным языкам, тонфильмами с записью уроков по английскому, французскому, немецкому языкам, с записями песен, стихотворений, небольших рассказов и отрывков из художественных произведений, предназначенных для детей и взрослых, изучающих иностранные языки. Надо помочь созданию новых художественных фильмов о трудовой деятельности человека, о мире животных, а также фильмов на воспитательные темы, отвечающих требованиям нового закона о школе.

Начальник Управления школ Министерства народного образования Киргизской ССР

М. БАЛТАБАЕВ

В редколлегию журнала «Искусство кино»

К нам поступили пожелания, чтобы ваш журнал осветил такие вопросы:

Развитие учебной кинематографии и телевидения в СССР, странах социализма и капитализма.

Развитие кинематографии в союзных республиках.

Кинематография за рубежом.

Новейшая техника съемки.

Особенности создания фильмов художественных, документальных, детских и учебных.

Современное съемочное и проекционное кинооборудование.

Биографические справки о видных деятелях киноискусства, об ученых в области кинематографии.

Заместитель начальника Управления школ Министерства народного образования Казахской ССР

П. ЛЕВИН

Редакция благодарит работников просвещения союзных республик за ценные советы и предложения. Многие из тем, названных в этих письмах, редакция уже включила в план раздела «Учителю, студенту, члену киноклуба» на 1963 год.

Сообщаем Вам, тов. Эйсен, что статью-лекцию о работе актера над ролью мы напечатаем в одном из ближайших номеров; обязательно будем проводить, как предлагает тов. Резванов, дискуссии о наиболее интересных для молодежи фильмах.

Учитывая пожелания учителей и студентов Казахстана, мы поместим ряд статей по истории киноискусства (ближайшая из них — «Рождение советского кино»), а также статьи-лекции о работе оператора, о музыке в кинофильме.

В этом номере мы публикуем статью В. Толстых о социалистическом реализме — творческом методе советского киноискусства.

В. ТОЛСТЫХ

Метод, рожденный жизнью

Что породило социалистический реализм в литературе, в искусстве, в частности в кинематографии? Сама жизнь, те глубокие и многозначительные изменения, которые произошли в действительности на рубеже XIX и XX веков.

На авансцену истории в это время вышел рабочий класс и его коммунистическая партия. Начался штурм капитализма. Углубление противоречий капитализма, вступившего в последнюю фазу своего развития — империализм, необычайно обострило классовую борьбу, подвело ее к кульминационной точке.

Высокая степень сознательности и острота классовой борьбы пролетариата наиболее прямо и отчетливо выразились в столкновении политических партий. «Межумочная» позиция, то есть сидение на двух стульях, стала невозможной; точнее, она стала маскировкой буржуазной партийности. В самой жизни возникли новые, неизвестные до сих пор ситуации, конфликты, драматические коллизии. Историческая практика создала новую действительность, которая требовала помимо политического и философского еще и художественно-эстетического осмысления и воплощения. Родиной социалистического реализма стала Россия, куда переместился центр революционного движения. Россия подарила миру Максима Горького, в творчестве которого рабочий класс впервые получил художественное выражение своих классовых интересов, своего эстетического идеала.

Возникла действительность, которую уже невозможно было «взять» средствами классического реализма. Жизнь властно требовала от художников, связавших свою судьбу с рабочим классом и его партией, идти дальше, развивая лучшие традиции реализма. Необходимость четкого определения методологии диктовалась также нуждами усиления борьбы с декадентским искусством, возвестившим о «кризисе реализма». (Реализм хоронили не раз и не два!) Одними ссылками на традиции обойтись уже было нельзя.

В самом деле, социалистическая революция привела в движение миллионные массы трудящихся, осознавших глубоко «свой» характер революции. Во главе революционного народа встал рабочий класс, который, в отличие от всех существовавших до сих пор угнетенных классов, имел не только программу разрушения, но и программу созидания, четко выраженный общественно-политический и эстетический идеал — коммунизм. Художники столкнулись с явлением, не имевшим примера в истории. Впервые угнетенный класс ведет в п о л н е сознательную борьбу, так как знает не только свою конечную цель, но и пути и средства ее достижения на практике, потому что во главе его стоит партия, вооруженная передовой марксистско-ленинской теорией.

Историческая заслуга А. М. Горького, а затем В. В. Маяковского в поэзии, С. М. Эйзенштейна и В. И. Пудовкина в кино состояла в том, что они, оставаясь верными своей индивидуальности и особенностям языка искусства, художественно осмыслили и выразили новые черты общественной жизни, выработали новые творческие принципы подхода к ней и воплощения в образах искусства. Социалистический реализм был буквально в ы с т р а д а н большими художниками рождающейся советской литературы и искусства.

Еще задолго до 1-го съезда советских писателей художники первой в мире страны социализма задумывались над тем новым, что появилось в их собственном творчестве. И что знаменательно — не только задумывались, но и, опережая теоретиков, пытались найти, дать свое определение чертам и особенностям нового метода. Ф. Гладков предлагал назвать его «пролетарским реализмом», имея в виду его самоочевидную классовую природу; В. Маяковский — «тенденциозным реализмом», стремясь подчеркнуть открытую идейную направленность; А. Толстой — «монументальным реализмом», за его «пристрастие» к изображению народа как двигателя истории; Вс. Пудовкин — «революционным методом», поскольку он глубоко соединяет искусство с реальностью, с окружающей жизнью, заставляет художника принимать непосредственное участие в работе всей страны и т. д.

И когда сложилось определение «социалистический реализм», советские художники единодушно поддержали его, ибо были под-

готовлены к его приятию внутренне, всем ходом развития социалистической литературы и искусства вообще и своего личного творчества в частности.

ГЕРОЙ, КАКОГО НЕ БЫЛО РАНЬШЕ

При опросе кинокритиков в связи с Всемирной выставкой 1958 года в Брюсселе «Броненосец «Потемкин» был признан первым в числе десяти лучших произведений мирового кинематографа. Ни поразительный прогресс техники кино за время, прошедшее со дня рождения фильма С. Эйзенштейна, ни появление многих других блестящих фильмов и целого созвездия талантов — ничто не заслонило нашего «Броненосца «Потемкин». Более того, по-видимому, только сейчас «доходит» в полном объеме до сознания многих историческое значение этого поистине «великого немого». До сих пор его смотрят так, как в «первый раз», поражаясь и драматизму фильма, и силе таланта его создателя, и его мудрой художнической проницательности. До сих пор не утихают споры. И каждый раз, когда современный кинематографист хочет найти себя в этом огромном и пестром калейдоскопе, который называется «современное кино», он неизменно обращается к «лакмусовой бумажке», отправному пункту истории большого кинематографа — к «Броненосцу «Потемкин».

Роман Пьера Куртада «Красная площадь» начинается с рассказа о том, как коммунисты парижского предместья устроили просмотр «Броненосца «Потемкин». Эти два часа станут для героев романа — Симона, Прево, Поля, Полетты — важной вехой на пути развития их классового самосознания. Фильм потряс их настолько, что долгие годы потом они «на все взирали с палубы броненосца «Потемкин», ибо он внушал «ощущение величия нашего дела». Молодой рабочий Симон, путь которого в коммунистическую партию был и долгим и трудным, скажет: «Я не раз смотрел этот фильм... Но первое впечатление оказалось самым сильным. В тот день мы как будто поднялись на борт корабля. Водрузили на нем красное знамя и отправились в плавание...» Много лет спустя, уже в наши дни, Симон будет помнить о том, что его друг Прево назвал «политической взрывчаткой» кадр из фильма, когда восставший броненосец проходит перед императорской эскадрой, выстроившейся на рейде в боевом порядке, и «когда на экране, над приникшими друг к другу Полем Гранжем и Полеттой появилось слово, которое и поныне заставляет биться мое сердце, — «Братья!»

Единодушие, с которым относятся к фильму С. Эйзенштейна представители самых разных эстетик и художественных направлений, поразительно. Но оно не может завуалировать вполне очевидного раскола при объяснении причин и смысла открытия замечательного мастера. Не секрет, что буржуазная эстетика и киноведение (за редким исключением) стремятся свести сущность революционного новаторства автора «Броненосца «Потемкин» к чисто формальным открытиям, к обновлению и обогащению кинематографического «языка». Вот почему излюбленной темой у них оказываются монтажные и типажные «теории», использование принципа «золотого сечения», композиция отдельных, ставших классическими сцен, вроде эпизода с детской коляской на одесской лестнице и т. п. Они не любят «копаться» в причинах, побудивших С. Эйзенштейна к принципиальному пересмотру кинематографического языка.

Зрители оказались дальновиднее, оценив фильм во всей его социальной широте и значимости.

Да, С. Эйзенштейн — настоящий революционер и в области формы. Но как для всякого революционера в искусстве, для него новаторство формы есть явление вторичное, определенное новаторством содержания. Вне и без этого поиски и новации превращаются в формализм. Правильно заметил критик Р. Юренев: «Мучительно добиваясь ответов на многочисленные «как», Эйзенштейн всегда твердо и ясно знал — «для чего». Автору «Броненосца «Потемкин» были ясны главные принципы нового искусства: «Наше искусство рождено народом, сумевшим слить в нем свое великое прошлое с еще более великим настоящим. Массовая любовь родит и питает его». «Везде и всюду в кадре мы ищем одного. Не неожиданности. Не декоративности. Не непривычности точки зрения. А только предельной выразительности. И везде за изображением мы ищем обобщенный образ того явления, которое мы снимаем».

Этим «обобщенным образом» в лучшем фильме современности стал образ революционного народа.

Победа Эйзенштейна отнюдь не была случайным «прорывом» в рождающемся совет-

ском искусстве. Она отражала его закономерности. Рядом с Эйзенштейном в то же время мучились разгадкой великой темы Серафимович в «Железном потоке», Фадеев в «Разгроме», Шолохов в «Тихом Доне», Маяковский в «Хорошо». «Народ и революция» — на решении этой темы взращивался и мужал новый метод художнического ви́дения и воплощения действительности. Мимо нее не прошел — не мог пройти — ни один большой советский художник.

Без всякого преувеличения можно утверждать, что новаторство социалистического реализма заключается прежде всего в художественном открытии нового, невиданного раньше героя — народных масс, разбуженных и поднятых к новой жизни революцией. В раскрытии исторической роли простых людей как подлинных хозяев и творцов жизни. Именно этим определяется созидательный пафос и исторический оптимизм искусства социалистического реализма. Ведь коммунизм не просто раскрепощает личность, но и всемерно повышает историческую роль народа. Он сам есть не что иное, как действительное движение миллионов, сознательно строящих новое общество. С. Эйзенштейн художественно показал и доказал это своим «Броненосцем». Доказал — благодаря принципиально новому подходу к изображению облика и значения народа в историческом прогрессе. Показал — и раздвинул горизонт искусства, озарив его возможности новым светом, открыв новые источники в неисчерпаемом кладезе прекрасного.

Есть нечто полемическое в отказе (временном!) Эйзенштейна от «персонального» героя в «Броненосце «Потемкин». Но это полемичность большого социального смысла. Фильм образно выражает непобедимость и неисчерпаемость революционной энергии народа. Ясность социально-политической идеи породила и определила простоту и ясность драматургии картины.

К сожалению, у нас немало картин, фильмов и спектаклей, где народ выступает лишь фоном, «декорацией». Для Эйзенштейна народ не безликая «масса», а живые люди, которые, появившись даже на мгновение, врезаются в память зрителя.

Родоначальник социалистического реализма М. Горький говорил, что новый этап в искусстве начался с н о в о г о ч е л о в е к а, борца и созидателя социалистической революции. Новый герой жизни внес в искусство новое мировоззрение, новое содержание и пафос.

Реалисты XIX века настойчиво, глубоко и проникновенно разрабатывали тему «маленького человека», выражая ему свои симпатии и сочувствие. В соответствии с правдой жизни они изображали его жертвой бесчеловечных социальных обстоятельств, «униженным и оскорбленным», и редко кому удавалось подняться до активного протеста, как, например, в некрасовской «Кому на Руси жить хорошо». «Маленький человек» был бессилен что-либо изменить в самой действительности. Человеколюбие критического реализма было ограниченным исторически, что было бедой, а не виной мастеров искусства. Образы рабочих впервые появились в творчестве Решетникова и Мамина-Сибиряка. Но только Горькому удалось понять и художнически раскрыть историческую миссию пролетария. В образах Павла Власова и Ниловны миру явились новые люди особого идейного и духовного склада, новой идеологии и морали. Их выковала и закалила революционная борьба. Умение показать человека-борца во всех его связях с окружающей жизнью стало горьковской традицией нового, социалистического искусства. Эта замечательная традиция неизмеримо повысила и расширила понятие гуманизма литературы и искусства, которые должны пробуждать в человеке художника, творца, активного участника жизни.

Эта традиция была воспринята и творчески развита советским киноискусством. И здесь вслед за «Броненосцем «Потемкин» необходимо вспомнить фильм «Мать» Вс. Пудовкина, который шел своим путем в творческом осмыслении действительности. Об этом очень интересно сказал С. Эйзенштейн, сравнивая две самостоятельные тенденции в советском кинематографе: «Одна — совершенно в традиции романтиков — видела реализм в подлинности эмоций социальной среды не столько в изображенной, сколько в той, которую вызывает изображение. Другая искала реализма в упоре на изображенного носителя эмоций, страсти. Первая искала этого в самой стихии социалистической истории. Вторая — в произведении классика социалистической литературы. Первая называлась «Потемкин», вторая — «Мать». Соединение этой страстной насыщенности события со страстностью участвующих в нем стало выкристаллизовываться как программный пункт...»

Вс. Пудовкин и автор сценария Н. Зархи не просто экранизировали роман Горького, а создали совершенно оригинальное произведение. Верные природе киноискусства, они пошли по пути глубокой драматической разработки событий, их осмысления, с тем чтобы показать главное в революции — процесс выпрямления, духовного прозрения рядовой труженицы, которая на глазах у зрителей становится сознательным участником революционного движения. Они следовали самой сущности горьковской традиции, сочетая реалистическую точность с романтической приподнятостью.

Перед актерами В. Барановской (Ниловна) и Н. Баталовым (Павел) ставилась задача добиться несравненно большего, чем чисто бытовая правда, — целью художников было вызвать соучастие зрителя. Расчет на активное сопереживание зрителя строился не на каких-то внешних приемах (закадровый голос), а на обнажении человеческого, социального содержания драмы. А. В. Луначарский, подчеркивая принципиальное значение «Матери» Вс. Пудовкина, писал: «Кажется — будто по какому-то волшебству оператор мог непосредственно фотографировать самое действительность. Актерская игра абсолютно не чувствуется. Но при этом нет ни одной фигуры, даже фигуры из толпы, которая не была бы художественно типичной... Эпичность повествования, убедительная подлинность, широта охвата напоминают ...великую манеру Толстого...»

Социалистический реализм предоставляет художнику максимум возможностей, потому что требует от него показа всей сложности отношений, связи личности с обществом, требует раскрытия его гражданственности в высшем смысле этого слова. Интересно сопоставить лучшие фильмы советского кино с лучшими картинами итальянского неореализма. Бесспорна демократичность, гуманистическая сущность неореализма. Будучи глубоко национальным, он по своей природе бесспорно является важной вехой в развитии мирового киноискусства. Советские люди симпатизируют проникновенной человечности героев «Похитителей велосипедов», «Рима в 11 часов», «Нет мира под оливами» и других фильмов. Но даже по лучшим фильмам итальянских мастеров очень трудно судить о развитии социальной борьбы в современной Италии (при этом мы, разумеется, учитываем условия, в которых работают прогрессивные художники). Сегодня Италия — это и христианские демократы, и неофашисты, и социалисты — левые и правые, — и, наконец, два миллиона коммунистов. Герои же итальянских фильмов, как правило, действуют и живут в обществе, очень достоверно показанном в его быте и очень приблизительно — в его общественно-политической жизни.

Высшая правда социалистического реализма выражается не в правдивости деталей и атмосферы (хотя и предполагает ее), а в правде изображения главных конфликтов и противоречий эпохи, столкновения классов. И здесь социалистический реализм всегда выигрывает, ибо для него оказалось посильным раскрыть связь личности и общества. Ибо он — всегда «сражающийся» реализм.

Оговоримся, что речь шла вовсе не о том, что советские кинематографисты талантливее итальянских, а о сопоставлении двух реалистических методов различной зрелости. Значение эстетических уроков творчества Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, братьев Васильевых, Козинцева и Трауберга и других выдающихся деятелей советского кино заключается в том, что для них судьбы человека и народа, индивидуальная и частная, всегда отражают судьбы класса, общества, эпохи. Герои «Матери» и «Потомка Чингис-хана» не просто негодуют, протестуют, но и борются, одерживая — при любом финале своей личной судьбы — победу классовую.

Естественно, что вместе с изменением действительности менялся и герой, и советские кинематографисты вполне сознательно ставили перед собой цель все более глубокого познания человеческих характеров. В высказывании С. Эйзенштейна о двух тенденциях в советском кино, которое мы привели раньше, далее говорится, что эти две родственные тенденции в своем слиянии дали «Чапаева», который «тут же выдвинул новую проблему: придвинуть эту задачу к показу сегодняшнего дня, сегодняшнего большевика, нашего сегодня...» И опять-таки здесь видно осознанное и упорное стремление вскрыть глубинные процессы сложности взаимодействия личности и изменяющейся действительности. И опять-таки думы о «соучастии» зрителей. Если первый этап шел под знаком открытия революционной действительности для тех, кто пришел в нее, то на последующем этапе стало лозунгом «раскрыть» и «вскрыть» ту социалистическую действитель-

ность, с созданием которой они почувствовали себя равноправными и равнообязанными.

«Чапаев» вышел за рамки биографического фильма и сразу же был всенародно воспринят как кинематографический образ эпохи. В те дни все стали смотреть «Чапаева». Гражданская и художественная сила картины была столь неоспорима, что с редким единодушием была признана эталоном подлинного реализма, а герой — примером и предметом для подражания. Появился фильм, в котором каждый узнавал и себя, хотя и сознавал, что совсем не похож на Чапаева...

Это было время, когда в каждом дворе дети играли в «Чапаева». В «Чапаева», а не в «Тарзана».

Дело не в интересной биографии легендарного полководца. Разве у Кочубея или Олеко Дундича биографии менее интересные? С точки зрения кинодраматургии они, может быть, еще более замысловаты и «выигрышны». Но «Кочубей» не стал фильмом, в который бы «играли» наши сегодняшние мальчишки. Нет, суть не в биографии и не в исполнении актеров, а в принципах, в методе идейно-художественного решения и выдающемся таланте мастеров — бр. Васильевых. В «Кочубее» более или менее интересно разыграны эффектные коллизии жизни одного из героев революции, а в «Чапаеве» раскрывается сама революция, ее дух, ее созидающий пафос. Правда жизни одного человека в первом случае так и осталась частной правдой, а во втором стала правдой эпохи целой страны и каждого советского человека, сидящего в зрительном зале. Победил метод социалистического реализма, потому что в Чапаеве, в его индивидуальной судьбе братья Васильевы и Б. Бабочкин сумели увидеть и показать историю формирования нового человека. И многие современные фильмы могут позавидовать тому непропадающему и неубывающему интересу, с которым смотрят сегодняшние зрители «Чапаева» или кинотрилогию о Максиме.

Своего рода продолжением образов матросов — С. Эйзенштейна, Ниловны и Павла Власовых — Вс. Пудовкина, Чапаева — бр. Васильевых, Максима — Г. Козинцева и Л. Трауберга являются Алеша Скворцов («Баллада о солдате»), Андрей Соколов («Судьба человека»), Бахирев («Битва в пути»), Василий Губанов («Коммунист») и другие, которые воспринимаются миллионами зрителей не только как герои произведения искусства, но и как живые носители лучших черт современника. Всем своим существом они встают против распространенной на Западе теории «утраты героя». Некий Хартли в одном из литературных приложений к газете «Таймс» сокрушался, что на смену «золотому» XIX веку, «эпохе индивидуализма, почитания героя» пришел XX век — «век коллективизма», лишенный «интересного человеческого материала». Более всего его не устраивает «тирания коллектива», обрекающая личность на «массовое одиночество». Герои наших лучших книг и фильмов опровергают эту, с позволения сказать, теорию.

В 1957 году на экраны страны вышел фильм Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Коммунист». Появление на экране Василия Губанова — героя фильма — есть новая принципиальная победа советского киноискусства. Он был «нужным словом», сказанным вовремя. «Коммунист» как бы овеян духом исторического XX съезда, поистине заставившего засиять заново «величественное слово — партия». XX съезд стимулировал победу в жизни нового героя: человека активного, инициативного, самостоятельно мыслящего и действующего, с остро развитым чувством хозяина страны. И мы увидели на экране одного из тех рядовых коммунистов, которые шли с Лениным, отстаивая святое дело революции.

Мне кажется, что картина Е. Габриловича и Ю. Райзмана является острополемической, имеющей большое политическое звучание. Василий Губанов не блещет ни образованностью, ни высокой культурой, но это настоящий революционер в самом глубоком и широком смысле этого слова.

Скромный, настойчивый, целеустремленный человек. Такой он во всем: и когда доставал гвозди для Шатурской электростанции, и когда наводил порядки на складе, и когда «дрова рубил», и в своей любви к Анюте. Одним словом — коммунист! «Вот кабы все мы так... да всегда бы!..» — говорит о Губанове машинист паровоза. Здесь образная суть фильма.

Мы часто думаем и спорим о «секрете» воздействующей на людей силы произведения. А он в этом — в высокой гражданственности, в нравственном богатстве героя, который потрясает и увлекает своими поступками, страстью, человечностью.

Об этом убедительно свидетельствует весь полувековой опыт литературы и искусства социалистического реализма.

«ЖИВАЯ ВОДА» ХУДОЖНИКА

Социалистический реализм утвердился в советском кино не сразу. Путь к нему — не накатанная дорога. Это путь борьбы с формализмом и натурализмом, за искусство идейное и глубоко народное. Поиски новой и собственной кинематографической поэтики и эстетики шли не под знаком «искусства для искусства», а в интересах усиления идейно-эмоционального воздействия фильмов на массы. В служении торжеству самого гуманного и справедливого идеала — коммунизма. В этом мастера советского кино всегда видели свое высокое призвание. «Вне агитации нет, вернее не должно быть, кино»,— более чем определенно заявлял С. Эйзенштейн. Думая над тем, как вместить огромные пласты жизни в рамки сценария, как объединить и организовать поток ассоциаций, мыслей, чувств, А. Довженко задавался вопросом: «что же здесь надо мне, кинодраматургу?» — и отвечал: «чтобы все великое и главное жило и двигалось в стройной системе зримых характеров и образов, чтобы в ста страницах, как в ста каплях чистой воды, отразился огромный поток новых человеческих сил, поднятых Коммунистической партией к жизни». Для Вс. Пудовкина мало заимствовать внешние атрибуты социалистического реализма. Нужно быть до конца последовательным и уметь воспринять сущность новой эстетики, идейность, правдивость ее. Если же этого нет — нет и произведения искусства.

Сердцевиной, душой рождающегося социалистического киноискусства стала его открытая коммунистическая партийность и животворная связь с марксистско-ленинским мировоззрением.

Буржуазные идеологи и ревизионисты потратили немало усилий, чернил и слов, чтобы опорочить ленинский принцип партийности искусства, значение мировоззрения для творчества художника. Чего только они не наговорили! Тут и обвинения в «конформизме», то есть в подчинении и служении интересам государства, и в «догматизме», который насилует и сковывает талант, «свободу творчества», и в «бюрократизации» искусства, которым-де «командует» партия и прочее и прочее.

Но странное дело, весь этот «конформизм», «догматизм», «бюрократизация» и иные «злые духи» не помешали, а, напротив, способствовали появлению подлинных и многих шедевров искусства, чего не могут отрицать даже буржуазные теоретики и ревизионисты. Но что им до фактов, которые упрямая вещь, если нужно доказать недоказуемое? Их не смущает и то, что свое собственное понимание принципа партийности, ничего общего с ним не имеющее, они пытаются приписать Ленину, партии и советским художникам. И это понятно. Ведь при всей ненависти к партийности коммунистической они сами вполне партийны — душой и телом защищают интересы «денежного мешка», тех «верхних десяти тысяч», о которых писал В. И. Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература».

Если бы наши идейные противники исходили не из домыслов, а из фактов, из самой художественной практики советского киноискусства (позволим себе такое наивное предположение!), то они смогли бы прийти к неожиданным и любопытным для себя выводам. Они воочию увидели бы, что для наших кинематографистов принцип партийности не догма, а органическая потребность, вошедшая в плоть и кровь творчества, вытекающая из их собственного взгляда на мир. Что идеи коммунизма, которыми они открыто и осознанно руководствуются в своем творчестве, стали для них не только объективной, но и субъективной правдой, их убеждениями, их совестью, основой их образного ви́дения. Что «Чапаев» и «Депутат Балтики», «Человек с ружьем» и «Секретарь райкома», «Чистое небо» и «Битва в пути» отнюдь не иллюстрации первой услышанной или вычитанной из газет идеи, а результат горячей увлеченности, раздумий, порой мучительных, но искренних, без чего не создается ни одно волнующее произведение искусства. Что деятели советского киноискусства недвусмысленно объявляли себя свободными в самом главном и дорогом — в свободе творить для народа, в свободе выражать великую правду современности. А. Довженко сделал такую запись в своем дневнике, запись глубоко личного характера: «Я творил, что хотел, что думал. Я в самом деле был свободным художником в своем искусстве» (1947 г.).

Но наши идейные противники бьют по принципу партийности совсем не от заботы о «свободе» советских художников, а оттого что понимают его осевое, определяющее значение для социалистического искусства. Сейчас они сокрушаются (в который раз!), что «подспудный мятеж против социалистическо-

го реализма», как писала «Нью-Йорк таймс», не удался.

Мы иногда представляем принцип партийности как «внутреннее» дело нашего искусства, забывая подчеркнуть его поистине интернациональное значение. А ведь благодаря ему стал возможен международный диалог нашего киноискусства с народами всех материков. Это ему, позволившему с огромной силой художественной правды говорить о самых сокровенных чаяниях и надеждах народов, обязаны своим международным признанием фильмы «Броненосец «Потемкин», «Земля», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека» и многие другие. В лучших советских фильмах простые люди всех рас, вероисповеданий и политических убеждений находят ответы на самые трудные вопросы современности. Вот что пишет французский еженедельник «Экспресс» о «Чистом небе»: «Когда смотришь фильм, начинаешь задавать себе вопрос, не являются ли советские люди последними романтиками нашей планеты, последними, во всяком случае, которые не боятся это показывать». Японский журнал «Моушн пикчерз таймс» делает характерное признание: «Мы знаем «Летят журавли» и «Балладу о солдате». Они заставили нас задуматься над сущностью войны. Эти фильмы вынесли проблему человека на войне за пределы Советского Союза. В них этот вопрос поставлен так, что он воздействует на людей, живущих за пределами Советской страны. И фильм «Судьба человека» относится к этому разряду кинопроизведений... Я завидую народу,— заключает критик,— который может создавать подобные фильмы...» Уточним, что эта зависть относится не к национальной «исключительности» нашего народа, а к его идеалам, его оптимизму, правде его идей.

Принцип партийности не есть внешний привесок к образу, он отражает самую природу и сущность мировоззрения художника, его творческого метода. И в силу этого обеспечивает наивысшую объективность в познании и отображении правды жизни. Говоря о коренном различии между объективностью материалиста и буржуазным объективизмом, следует подчеркнуть, что материалист не удовлетворяется простым описанием тех или иных фактов, он вскрывает их, обнажает заключенные в них внутренние противоречия и тем самым определяет свою точку зрения. Говорить правду о мире — значит подходить к нему с позиций коммунистической партийности, с позиций марксистско-ленинского мировоззрения.

Суть, стало быть, не только в таланте (талантами обладает не одна советская кинематография), а в н а п р а в л е н и и, в идейно-эстетических позициях искусства. Правда искусства возникает тогда, когда ярко, образно воссоздается самое существенное и необходимое в жизни и воссоздается п р а в и л ь н о. Раскрытие в процессе творчества всего богатства и всех возможностей таланта о п р е д е л я е т с я идейной направленностью, степенью зрелости и ясности авторского взгляда. Напротив, талант, направленный на утверждение ложных идей, неизбежно обезоруживает себя и гибнет. Примеров тому в истории мирового искусства немало.

Однако партийность и марксистско-ленинское мировоззрение, будучи первым и необходимым условием творчества, сами по себе еще не гарантируют появления высокохудожественного произведения. Лишь в соединении с талантом и при наличии подлинно художественного осмысления изображаемых явлений, марксизм-ленинизм становится «живой водой» художника (А. Толстой). В известном смысле для советских художников невозможно то, что Энгельс, анализируя творчество Бальзака, назвал «торжеством реализма», то есть победой таланта, верного правде жизни и искусства, над узостью или консервативностью общественного идеала эпохи или мировоззрения автора. Счастье советского художника в том, что он обладает самым передовым идеалом и мировоззрением. Но «понять, освоить политически,— замечает А. Толстой,— еще не значит освоить художнически. Очень часто художническое освоение отстает от современности или охватывает ее по поверхности, внешне и даже в том случае, когда художник политически стоит как будто на должной высоте». Во многих наших картинах факт такого несоответствия налицо.

Речь идет о так называемых «средних» фильмах, а точнее — слабых в идейно-художественном отношении кинокартинах, справедливо осуждаемых зрителями. В постановлении ЦК партии «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» указывается точная причина: «Авторы некоторых кинокартин сбиваются с правильных позиций в оценке явлений действительности, им не хватает умения видеть главное и решающее в нашей жизни, понимания перспектив развития советского общества

по пути к коммунизму». Вспомним, у А. Толстого художник, не умеющий образно и глубоко освоить действительность, стоит политически на должной высоте лишь «как будто».

В «средних» фильмах нарушены и законы жизни и законы искусства, а между тем мы нередко «прощаем» их, оставляем в рамках искусства, более того — искусства социалистического реализма. Сколько вреда приносят серые произведения!.. Советские люди давно уже переросли тот уровень идейного и образного мышления, эстетического вкуса, на котором сделаны фильмы типа «Где-то есть сын» (Ялтинская киностудия) или «Повесть о молодоженах» («Ленфильм»). Дело не в творческой неудаче — от нее не застрахован ни один художник. Суть в принципах, на которых построены такие фильмы. В период культа личности их трудно было бы критиковать. Они явно лишены таланта и «могучего субъективного побуждения» (В. Белинский), но зато в них «правильно» расставлены политические акценты, наличествуют все внешние приметы партийности.

А. Толстой совершенно прав, говоря о «как будто» должной политической высоте автора подобных творений, потому что мировоззрение художника всегда проявляется в его творческом методе, в художественной ткани, в системе образов произведения. Бывает так, что верные политические идеи не получают художественного раскрытия, ибо отсутствует образное воплощение взглядов автора. Это ведет к появлению произведений дидактических, мертвых, холодных, не говорящих ничего ни уму ни сердцу зрителя. В таких случаях надо прямо говорить, что социалистический реализм здесь ни при чем. Иначе возникнет реальная опасность дискредитации метода «изнутри».

Важно подчеркнуть, что коммунистическая партийность и марксистско-ленинское мировоззрение позволяют советскому художнику занять активную, воинствующую позицию в отстаивании и утверждении идеалов коммунизма. Личная заинтересованность и пристрастия художника могут в зависимости от его индивидуальности лежать под «третьим слоем» или выражаться открыто публицистически, но всегда граждански целеустремленно, с пониманием своей ответственности перед народом. А. Довженко открыто декларировал утверждающий пафос своего творчества: «Поднимаю, вдохновляю, учу!» Не понимая этой открытой страсти, нельзя понять ни символики «Арсенала», где украинского рабочего Тимоша, вопреки бытовой правде, «не берет пуля» гайдамаков, ни образ животворящего ливня в «Земле», утверждающего победу нового в колхозной деревне. Традиции А. Довженко имеют принципиальное значение для современного советского киноискусства.

Не секрет, что в последние годы весьма распространилась болезнь боязни «высоких слов», проповедь «заземленного» реализма, направленная, по сути, против революционной романтики — неотъемлемой черты социалистического реализма. Стало даже модным открыто выступать, как говорил секретарь ЦК партии Л. Ф. Ильичев, «против «высоких слов», которые-де захватаны и опошлены людьми старшего поколения и оттого потеряли всякое значение. Недоверие к «высоким словам», а по существу к нашим идеалам, к святая святых всей нашей жизни, этакая бравада скептицизмом... выдается иногда за некую добродетель и высокий пример жизненного поведения».

Это относится не только к героям отдельных произведений, но прежде всего к их авторам.

Метод социалистического реализма предполагает острокритическое отношение к действительности, но партийность этой критики определяется созидательными позициями художника, тем, во имя чего он критикует. При всех своих недостатках фильм В. Басова «Битва в пути» обладает принципиальным достоинством, которое заметили и оценили зрители. Режиссер сознательно пошел на «односторонность» при экранизации романа Г. Николаевой, сосредоточив внимание зрителя на идейной схватке Бахирева с Вальганом, которая идет и в самой жизни. Острый критицизм здесь ни в коей мере не грешит против правды. Приемы прямой публицистики, обращение непосредственно к зрительному залу находят верный и живой отклик. И хотя по своей поэтике «Битва в пути» заметно отличается от стиля А. Довженко или Вс. Пудовкина, нельзя не отметить их родства по существу: эти фильмы активно утверждают «высокие слова» гражданственности, то есть наши идеалы.

Мы специально остановились на этой традиции советского киноискусства и не случайно воспользовались правом на выбор примера. Говоря о принципе народности, мы иногда недооцениваем роли субъективного начала в

искусстве. А она огромна. Для В. И. Ленина идейность не тождественна политической грамотности, он понимал ее шире и глубже, как «п о з н а н и е и стремление (хотение) [человека]». Вот это «и», то есть страсть художника, может иметь самые разные формы образного выражения, но без него невозможна «законченная объективность». К тому же известно: кто сам не горит, тот никого не зажжет. Следовательно, о партийности произведения нужно судить не только по тому, что делается на экране, но и по силе его идейно-эмоционального воздействия на зрителя. Партийность — не «замурованное» в прямоугольнике экрана качество, это еще и «дифирамб восторга» или «энергия негодования», которые фильм вызывает в зале. Перефразируя известные слова Маяковского, скажем: надо, чтобы не актеры «таскались» с идеями на экране, а чтобы зрители уходили из зала с идеями.

В искусстве социалистического реализма партийность и народность составляют неразрывное единство. Великая жизненная сила принципа партийности нашла свое яркое выражение в факте всенародного признания советского киноискусства, которое народ любит, поддерживает. Ни в одной стране мира кинематографисты не окружены таким вниманием, как у нас. Коммунистическая партия своей повседневной воспитательной работой учит деятелей советской кинематографии ценить внимание народа, быть достойным его. В принципиальной и объективной критике партией недостатков кинематографии они видят заботу взыскательного и мудрого друга, для которого нет ничего дороже интересов народа, строящего коммунизм. Вот почему в партийном руководстве мастера советского кино видят залог своих творческих успехов в будущем.

ПРОДОЛЖЕНИЕ МЕТОДА

Метод социалистического реализма не есть нечто застывшее, раз навсегда данное, неизменяющееся. Рожденный жизнью, он меняется вместе с нею, углубляясь и уточняясь в своем содержании, в своих принципах. Следовать ему — значит развивать его творчески, опираясь на реалистические традиции. В Программе КПСС сказано об этом предельно точно и ясно: «В искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры. Перед писателями, художниками, музыкантами, деятелями театра и кино открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров».

Есть что-то символическое в том факте, что у истоков социалистического киноискусства стояли такие несхожие таланты, как Эйзенштейн, Пудовкин и Довженко. Общность идейно-эстетических позиций платформы социалистического реализма нисколько не помешала — напротив, помогла — выявить стилевые особенности их творческой индивидуальности. А с ними и после них творили художники, одно упоминание фамилий которых говорит о том «особенном», что они принесли с собой в кино: С. Герасимов, И. Пырьев, С. Юткевич, М. Ромм, Г. Козинцев, Л. Трауберг, И. Савченко, Г. Александров, Ф. Эрмлер и другие. Их не спутаешь, узнаешь по почерку, ви́дению и осмыслению жизни. Одно лишь перечисление картин, появившихся за последние годы, показывает, как разнообразны они не только своим идейным богатством, но и по своей стилистике. «Девять дней одного года» не спутаешь с фильмом «Аленка», «Поэму о море» — с «Балладой о солдате», «Весну на Заречной улице» — с «Летят журавли», «Ты не сирота» — с «Девчатами».

Как же убийственно бьет сама практика социалистического реализма тех, кто приписывает его методу «сковывающее» действие, «насилие» над талантом!

Б. Брехт отметил: «Реализм предполагает широту, а не узость. Сама действительность широка, многообразна, противоречива... Правда может быть многими способами утаена и многими способами высказана». Социалистический реализм, первым требованием которого есть верность жизненной правде, как раз и дает возможность по-разному эту правду «высказать». И действительность мешает тем, кто питается неправдой. Те, кто обвиняет социалистический реализм в натурализме, «традиционализме» и прочих смертных грехах, всегда спотыкаются, к примеру, фильмы А. Довженко, которые никак не уложишь в сфабрикованные ими рамки. Как же — символика и... социалистический реализм?! Но мы никогда не отказываемся от символики,

если она стоит обеими ногами на почве реальности, отражает правду жизни. Ведь основоположник социалистического реализма Горький создал не только «Мать», но и «Старуху Изергиль», «Песню о Буревестнике», «Песню о Соколе». Наши противники спекулируют на тех извращениях и отступлениях от метода соцреализма, которые имели место в период культа личности, когда делались попытки свести метод к определенному стилю, манере или сумме изобразительно-выразительных средств (что особенно ярко проявилось в живописи или на театре, где все не похожее на МХАТ объявлялось «антиреализмом»).

Сегодня мы покончили и теоретически и практически с этим узкодогматическим пониманием социалистического реализма, и приведенное выше положение Программы КПСС говорит об этом с исчерпывающей убедительностью.

Критикуя отступления от главной линии развития советского искусства, проявления формалистических тенденций, партия недвусмысленно заявляет о необходимости поисков и экспериментов как важного условия дальнейшего развития метода социалистического реализма. Однако новаторство нельзя путать с псевдоноваторством, поиски выразительной формы с формализмом. Подлинное новаторство — учит нас опыт Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко — всегда начинается с содержания, с умения по-новому, глубоко и всесторонне раскрыть диалектику строительства коммунизма, изображать сложный духовный мир его строителей. Вне этого любые формальные новации, как правило, выступают средством прикрытия отсутствующей точки зрения на мир, пустоты человеческого содержания произведения. В лучшем же случае такое «новаторство» ограничивается рамками чистой технологии, как это случилось с «Неотправленным письмом», где самодовлеющая камера оператора буквально на глазах зрителя р а з д а в и л а и тему, и характеры, и мысль авторов. Урок поучительный! Вспомним, Эйзенштейн искал «не непривычной точки зрения», «не декоративности», «не неожиданности», а предельной выразительности в передаче «обобщенного образа» жизни. И ничего — стал новатором, а не догматиком!

А между тем есть поистине необходимое поле действий для подлинного новаторства. Поле жизни. Поле вдохновенного труда советских людей. Поле сложнейшей перестройки сознания, духовного мира личности. Здесь одной оригинальностью ракурсов не обойдешься. Тут необходимо глубочайшее знание жизни, ее противоречий, наличие ясной мировоззренческой позиции. «Что требует от нас путь в искусстве, который мы называем социалистическим реализмом? Жадного накопления знаний, раскрывающих сущность философии и практики борющегося за новую жизнь человечества; жадного, и непременно с личной заинтересованностью, наблюдения за живой действительностью, за реальной борьбой народных масс и, конечно, — что является решающим, — личного участия в этой борьбе». Эти слова принадлежат Вс. Пудовкину.

Давайте задумаемся над следующими фактами. В ж и з н и вот уже несколько лет рождаются, действуют бригады коммунистического труда. Но нет фильма о них, такого, чтобы его, как «Чапаева», смотрела в с я страна. В ж и з н и мы стали свидетелями исторического события — полета в космос советских героев. Но нет фильма, возвеличившего этот подвиг. Миллионы прочли книгу Германа Титова. Она много рассказала нам о личности автора, о людях его поколения, об их жизненных путях, об особенностях их характеров, симпатий и вкусов. А потом мы посмотрели картину «Ленфильма» «Самые первые», где, казалось бы, есть все: и трудности, сопряженные с подготовкой к космическим полетам, и даже личные треволнения героя, но нет главного — интересной личности, масштабного характера.

Если искусство — человековедение, то и новаторство должно начинаться с человека — главного предмета искусства. К тому же следует помнить, что проблема героя в советском искусстве — проблема не только эстетическая, но и политическая. Мы справедливо гордимся тем, что социалистическая революция вызвала к жизни новый тип человека — с о в е т с к о г о человека, в поступках и психологии которого миру открывается величие коммунизма, духовная красота нашего идеала. Так почему же мы так терпимы к серости и банальности изображения героя наших дней?

В Программе КПСС повышение интеллигентности, всестороннее развитие духовных способностей человека обосновывается как одно из важнейших условий перехода к коммунизму. При этом коммунизм не только создает возможности для гармонического раз-

вития, но и требует от личности их полной реализации. Всесторонность и гармоничность развития постепенно становятся нормой, а не привилегией отдельных личностей.

Искусству уже сегодня необходимо всерьез задуматься над всем этим. Уже сегодня надо бороться с односторонностью духовного развития, с примитивизмом мысли и чувств. Бороться, а не закреплять, как по сути это делается в так называемых «средних» фильмах. Дискуссии вокруг «Девяти дней одного года» показали, что цель художника достигнута — спор о Гусеве и Куликове перешел в спор о человеке будущего, который рождается сейчас, живет среди нас. Не случайно многие заговорили об «интеллектуальном кино». Нелепо исчислять «интеллектуализм» с фильма М. Ромма (разве «Чапаев», или «Мы из Кронштадта», или «Депутат Балтики» — не интеллектуальны?), но понятны причины такого преувеличения: зритель скучает по умным фильмам. Всем заметно, как мало наши сценаристы и режиссеры уделяют внимания интеллекту героя, культуре его чувств. При этом под интеллектом мы подразумеваем не только «умные речи» героя (хотя, скажем прямо, ими нас не балуют), но прежде всего способность героя, независимо от образовательного ценза, взглянуть на мир глубоко, самобытно, видеть его противоречия и в живом борении мысли найти путь к истине. Именно таким он предстает в лучших фильмах, и это вынуждены признать и те, кто далек от коммунизма. Высоко оценивая «Иваново детство», Жан-Поль Сартр пишет: «В конце концов лучшие произведения социалистического реализма тоже давали нам всегда, несмотря ни на что, героев со сложными характерами, возносили их заслуги, но заботились о том, чтобы подчеркнуть определенные слабости. И дело не в том, чтобы дозировать недостатки и достоинства героя, а в том, чтобы проанализировать суть его героизма. Причем не для того, чтобы его отвергнуть, а для того, чтобы понять». Что ж, с этим нельзя не согласиться.

Мы так подробно говорили о проблеме героя потому, что она имеет центральное значение для развития самого метода социалистического реализма. Нашему искусству предстоит оказать существеннейшую помощь партии в практическом выполнении ее основной идеологической задачи — формировании нового человека, активного строителя коммунизма. Метод социалистического реализма настолько богат в своих творческих потенциях, что для выполнения этой исторической миссии он не нуждается в поддержке ни натурализма, ни модернизма.

НА БАРРИКАДАХ ИДЕЙНОЙ БОРЬБЫ

Социалистический реализм активно участвует в современной идеологической борьбе, его судьба неразрывно связана с судьбами развития всего мирового реалистического искусства. Отстаивая творческие принципы социалистического реализма, мы защищаем лучшие традиции художественной культуры человечества. Думая, споря о перспективах развития нашего искусства, мы тем самым боремся за его расцвет в будущем.

Суть всех высказываний буржуазных эстетиков и искусствоведов о социалистическом реализме, произнесенных и напечатанных за последние годы, можно свести к следующим «изыскам»: социалистический реализм — выдумка, ярлык, изобретенный Сталиным, Ждановым, Горьким в дни работы I съезда советских писателей и навязанный всем художникам в СССР; он догматичен, чужд художественному новаторству, неспособен передать характер современной жизни и современного человека; с момента его декларирования советская литература и искусство отказались от правды, превратились в огромную «декорацию самовосхваления». Короче говоря, социалистический реализм — явление чисто случайное, никак не связанное с историей мирового искусства. И, конечно же, критика культа личности Сталина используется как подтверждение этих выводов.

Заведомая ложь и полнейшая несостоятельность подобных теоретических «открытий» бросается в глаза каждому, кто мало-мальски знаком с советским искусством. Кто читает наши романы без предубеждения, кто смотрит наши фильмы без шор на глазах.

Игнорируя факты, буржуазная пропаганда фальсифицирует историю при помощи ею же сочиненных словесных вывертов. Остановимся лишь на некоторых, наиболее распространенных.

Особенно настойчиво буржуазные теоретики повторяют, что социалистический реализм «декретирован сверху», что он вовсе и не творческий метод, а некая арифметическая сумма рецептов, «запретов». Идейно-эстетические принципы нашего искусства изобра-

жаются как «чистая» теория, плод логических спекуляций, не имеющих под собой никакой жизненной основы.

Надо признаться, что до недавнего времени мы, советские эстетики, критики и искусствоведы, волей-неволей «подыгрывали» этой лжи своим недостаточно диалектическим подходом к проблеме социалистического реализма. Вспомним, как часто представляли мы его оружием, которое вручается художнику в готовом виде. Многие работы и статьи пестрели словосочетаниями вроде: художник «овладел» методом социалистического реализма, та или иная национальная литература и искусство в ходе своего развития «приобщилась» к методу социалистического реализма. И хотя намерения авторов были самые благие, неизбежно напрашивалась вульгарно-социологическая схема: метод есть нечто находящееся в стороне от живого процесса искусства. Это то, к чему надо, так сказать, подобраться, подойти и... овладеть, приобщиться. Все это шло от неправильного понимания соотношения теории и практики искусства. Недостатка в словесных комплиментах и поклонах в сторону практики не было. Но на деле нередко получалось так, что первичным оказывалась не живая практика художников советского искусства, а формулы, принципы, определения. Речь идет не об унижении теории, а об установлении ее действительного места и значения в развитии искусства. Теория не навязывается практике, а вытекает из последней, являясь ее концентрированным выражением и обобщением. Только такая теория способна освещать пути художественной практике, быть ее кормчим.

Однако указанные недостатки нашей теоретической работы, которые были отмечены в ряде дискуссий, не имеют ничего общего с утверждениями буржуазных эстетиков и ревизионистов. Социалистический реализм как творческий метод не выдуман и не декретирован, он рожден самой жизнью. Метод, который «выдуман» и не вытекает из действительности,— нежизнеспособен, неплодоносен, как это случилось, например, с абстракционизмом. Он потерпел сокрушительный провал не только в живописи, где он пытался свить свое главное гнездо, но и в театре, кино, музыке. Не помогли ни щедрая материальная поддержка буржуазии, ни реклама и шумиха, ни мода, ни даже участие в его «грехах» ряда крупных художников Запада. Мертвое не может родить живое.

Социалистический реализм обвиняют также в «неоригинальности». Ревизионисты даже придумали теорию отсутствия граней между критическим и социалистическим реализмом. В самом деле, рассуждают они, а что, собственно, нового несет с собой социалистический реализм по сравнению, к примеру, с критическим. И далее следует перечисление основных принципов, общих для всех конкретных форм реалистического искусства, будь то эпоха Возрождения, или Просвещения, или XIX век: правдивое отношение к действительности, реалистическая типизация, оценка отображаемого с точки зрения наиболее передовых для данной эпохи идеалов, признание ведущей роли содержания по отношению к художественной форме, ясность и доступность формы. Логика тут проста: а чем, спрашивается, отличается метод советского искусства от «традиционного» реализма?

Оригинальность социалистического реализма заключается не в том, что он л у ч ш е критического реализма. Марксистско-ленинская эстетика отвергает такое ненаучное противопоставление двух тесно связанных и в то же время самостоятельных этапов развития реализма, ибо в нем нет ни грана диалектики. В самом деле, глупо и странно, например, утверждать, что М. Шолохов «лучше» Л. Толстого только на том основании, что он советский, пролетарский писатель, стоящий на позициях марксистско-ленинского мировоззрения. При таком подходе неизбежны упрощенчество и вульгаризаторство.

Суть проблемы в ином, если исходить не из готовой, раз навсегда данной схемы, а из живого процесса развития литературы и искусства. Суть в том, что, наиболее последовательно развивая общие свойства и традиции классического реализма, социалистический реализм обогащает их новыми качествами и чертами. Именно в этом смысле он новый и высший этап развития мирового искусства.

Иногда от нас требуют какой-то алхимической формулы метода социалистического реализма. Об этом очень образно сказал К. Федин на II съезде писателей: «... когда нас спрашивают, что такое социалистический реализм, а мы отвечаем: познакомьтесь с совокупностью лучших произведений разных советских писателей,— мы часто видим на лицах наших собеседников разочарование.

От нас ждут рецептуры! И что удивительно: чем больше зарубежный писатель говорит о

том, что искусство свободно, а мы, советские писатели, нивелируем искусство и регламентируем его, тем более он настойчив и даже агрессивен в своем требовании, чтобы мы в конце концов дали ему совершенно точный ответ: что же такое социалистический реализм и как этим методом надо оперировать?

Мне кажется, отчасти под нажимом своей агрессии такой писатель и получает иногда нечто похожее на рецепт — в социалистическом реализме требуется: 50,0 положительного героя, 5,0 отрицательного героя, 1,00 общественных противоречий, 1,00 вдохновенной романтики, 100,0 аквадистиллята».

Метод искусства не рецепт, не номенклатурно-юбилейное понятие, употребляемое для выдачи оценок «пятерка» или «двойка». И не «паспортное свидетельство» об авторстве произведения. Это четкие и вполне определенные идейно-эстетические принципы взгляда на жизнь и ее воплощение в образах искусства. Социалистический реализм — это высоко-талантливое постижение действительности. Право называться социалистическим реалистом — почетное право, и его надо завоевать, заслужить.

В руках советских кинематографистов имеется мощное оружие против буржуазной идеологии — метод социалистического реализма. Но оно стреляет лишь тогда, когда становится талантливым фильмом, больше и лучше всяких слов говорящим правду о социалистической действительности. Оно не ржавеет в руках тех, кто сознает свою ответственность перед народом и будущим.

Хочется привести слова, которые вполне заслужило советское киноискусство. «Я приветствую, — писал Ромен Роллан, — советское кино, самое большое искусство народа, которое является голосом всех, глазом всех. Оно само себе пробило дорогу. Оно отметило все свои этапы памятниками, сумело обеспечить им незыблемость. Я уверен и утверждаю, что будущая история найдет в них с восхищением и волнением выгравированное в искусстве гордое лицо поколений, проделавших советскую революцию».

Известно, что полноценная жизнь произведения начинается с момента встречи со зрителем. Ответственность мастера киноискусства определяется простейшим соотношением: фильм — один, а смотрят его миллионы, заражаясь его мироощущением, идеями, чувствами. Поэтому вряд ли можно согласиться, к примеру, с таким суждением. «Ну, ладно, — высказался в беседе один из режиссеров, — вышел на экраны фильм неудачный, пусть в чем-то спорный. Но стоит ли так преувеличивать его значение, так много говорить о нем, как это любит делать наша критика?! Нет ли в этом своего рода «критических излишеств»? Беда подобного взгляда — в недооценке ответственности художника за зрительскую судьбу проповедуемых им идей. Ведь мысль, произнесенная, скажем, словами Монтеня, только наполовину принадлежит тому, кто ее произносит, другая половина принадлежит тому, кто слушает. Принцип «писатель пописывает, читатель почитывает», разоблаченный в свое время В. И. Лениным, придуман теми, кто хотел бы поставить между искусством и его «потребителем» — народом стену безразличия. Однако объективизм всегда оборачивается беспринципностью, партийностью самого худшего сорта. На практике это выражается в том, что, по точному наблюдению Сергея Герасимова, «революционные баррикады превращаются у нас подчас в дырявый плетень, через который легко можно лазать туда и обратно».

К сожалению, для такой резкости имеется достаточно оснований. Разве нет в творческой среде работников, у которых упоминание термина «социалистический реализм» вызывает на лице знак вопроса? И разве не было попыток — устных и печатных — толковать метод социалистического реализма как «плюсквамперфектум» нашего искусства (и конечно же, под флагом борьбы с культом личности)? Для некоторых товарищей стало своеобразной модой хвастать тем, что он-де (художник) вообще не задумывается над тем, каким методом творит. Чего больше в подобных откровениях — невежества, безответственности или боязни прослыть «догматиком», — можно определить лишь конкретно в каждом отдельном случае. Разумеется, эти факты не нужно преувеличивать, но и недооценивать их тоже нельзя, учитывая, с каким вниманием и доверием относится общественность к каждому выступлению и высказыванию художника.

Диалектика вопроса о социалистическом реализме такова, что всякие суждения о нем, взятые безотносительно к «сшибке» буржуазной и социалистической идеологий, поверхностны и просто ошибочны. Всем критически и иронически настроенным «мыслящим личностям» было бы полезно задуматься все-

рьез над непреложными фактами современной борьбы.

Наши противники внимательно следят за каждой происходящей у нас дискуссией по вопросам эстетики, искусства и организуют ответные дискуссии (как это было, например, в США несколько лет назад по проблеме типического), прославляя образ жизни «свободного мира». Они любят поговорить о свободе творчества, новаторстве и т. п., но всякий раз оказывается, что это лишь ширма и повод для того, чтобы протащить буржуазное содержание.

Буржуазные идеологи пересматривают отношение к классическому наследию. Изобретено даже модное словечко — «девалоризация», то есть обесценение. «Девалоризированными» объявляются Эсхил и Софокл, Шекспир и Рабле, Рафаэль и Рембрандт, Сервантес и Диккенс, Бальзак и Толстой. Оказывается, классики не могут уже сообщить что-либо полезное и волнующее человеку атомного века. Их назначение и судьба — лежать на книжных полках, в запасниках музеев, покрываясь толстым слоем пыли.

Что же предлагается взамен «устаревшего» реализма? Моральная деградация, соединенная с эстетизацией всего уродливого, низменного, античеловеческого. Формализм и натурализм — то есть то, с чем мы ведем повседневную борьбу. Формальные поиски, которыми пытаются скрыть, завуалировать духовную нищету и пустоту реакционного искусства, покоящегося на прославлении трех ипостасей — силы, секса и отчаяния. Поиски же «моральных ценностей», «вдохновляющих идеалов», «новых рубежей» ничего не дали и дать не могут. Ибо они не валяются на дороге и их не купишь в книжной лавке. Что же остается для буржуазии? Ничего иного, кроме демонстрации уродливых гримас разлагающегося капитализма, морального предательства Человека и Красоты.

В этих условиях социалистический мир и его реалистическое искусство являются единственными последовательными защитниками и проводниками великих идей гуманизма и красоты. В борьбе, которую ведет эстетика социалистического реализма как с формалистическим фокусничеством, так и с бескрылым натурализмом, нельзя не видеть отражения борьбы диаметрально противоположных мировоззрений, социальных идеалов. «В идеологии идет и ни на минуту не прекращается, — говорил Л. Ф. Ильичев на встрече с деятелями литературы и искусства 17 декабря 1962 года, — схватка с буржуазным миром, идет борьба за души и сердца людей, особенно молодежи, борьба за то, какими будут они, молодые люди, что возьмут с собой из прошлого, что принесут в будущее. Мы не имеем права недооценивать опасность диверсий буржуазной идеологии и в сфере литературы и искусства».

ЛИТЕРАТУРА ПО ТЕМЕ:

В. И. Ленин, Партийная организация и партийная литература, Соч., изд. 4-е, т. 10.

Н. С. Хрущев, За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа, Госполитиздат, 1957.

Н. С. Хрущев, Высокая идейность и художественное мастерство — великая сила советской литературы и искусства, «Правда», 10 марта 1963 г.

Л. Ф. Ильичев, Искусство принадлежит народу, Госполитиздат, 1963.

С. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956.

В. Пудовкин, Избранные статьи, М., «Искусство», 1955.

С. Фрейлих, Коммунизм и кино. Сб. «Вопросы киноискусства», вып. 6, М., изд. АН СССР, 1962.

Е. Вейцман, Линия разграничения, «Искусство кино», 1963, № 4.

В. Разумный, Эстетические проблемы советского кино, М., 1963.

В ответ на предложение Министерства народного образования Туркменской ССР публиковать в разделе «Учителю, студенту, члену киноклуба» не только теоретические статьи, но и материалы методического характера, статьи педагогов, имеющих уже известный опыт использования киноискусства в учебном процессе, мы помещаем статью преподавательницы русской литературы 105-й школы г. Харькова Г. Розензафт.

Г. РОЗЕНЗАФТ

Своевременно

Разговор о кино и школе начат журналом «Искусство кино» очень своевременно. Мне представляется плодотворной идея создать как бы заочный кинолекторий для учителей.

Кино занимает большое место в жизни ребят и не замечать этого увлечения, не использовать его как действенное средство воспитания нельзя! Но как использовать? Учителю это нелегко. Ему нужно помочь. Семинары для педагогов при институтах усовершенствования учителей, спецкурсы в пединститутах оказали бы большую помощь. Они необходимы. Но есть и другие пути. Почему бы не организовать для учителей лекторий по киноискусству, наподобие народных университетов культуры, не издать в помощь им библиотечку по вопросам искусства кино? В этом немалую роль мог бы сыграть ваш журнал. Библиотечка по киноискусству могла бы, нам кажется, издаваться как приложение к нему.

Однако, ожидая помощи, учитель не должен сидеть сложа руки, он может уже и сегодня широко и многогранно использовать кино в своей работе.

Нам кажется, что было бы очень полезно обменяться опытом работы учителей по использованию кино в учебно-воспитательной работе, в пропаганде киноискусства. А такой опыт, безусловно, накопился уже у многих. Думается, что есть и кому и о чем сказать.

Кино и книга. Как избежать того, чтобы кино, органически входя в жизнь школьника, не вытеснило из нее книги? Ведь мы, учителя, зная о благотворном воздействии кино, все же сами пытаемся порой оградить школьников от некоторых экранизаций потому, что они как бы захлопывают перед учениками книги Пушкина, Тургенева, Толстого.

Посмотрев картину, ученик уже не читает книги и на уроках литературы пытается анализировать произведения по фильму.

С этим мы не можем не бороться.

Очень важно определить, на каком этапе изучения того или иного литературного произведения полезнее продемонстрировать фильм. Иногда лучше это сделать началом работы, иногда ее итогом. Все зависит от учебной и воспитательной цели, которую учитель ставит перед собой, показывая фильм. Так, например, «Ревизор», по-моему, лучше всего показать до изучения комедии. Даже самое внимательное чтение комедии не может сравниться по силе эмоционального воздействия на ученика с фильмом.

Но иногда я ставлю целью добиться с помощью фильма более глубокого понимания образов, исторической обстановки, идеи изучаемого произведения, закрепления тех представлений, которые ученики получили, изучая текст. Тогда я показываю ребятам фильм уже после анализа произведения в классе. Так было, например, в 7-м классе при изучении повести А. Пушкина «Капитанская дочка», в 9-м классе — романа «Евгений Онегин», в 10-м классе — драмы Островского «Гроза».

В работе с семиклассниками надо было прежде всего добиться, чтобы все ученики прочли «Капитанскую дочку». Показать фильм преждевременно — значило бы помешать этому, лишить ребят удовольствия от чтения Пушкина. Кроме того, не будучи еще подготовленными к восприятию идейно-художественного смысла произведения ученики 7-го класса, 14-летние ребята, улавливают в фильме лишь внешнюю фабулу, обращают, как правило, внимание лишь на эффектные эпизоды и не воспринимают глубины мысли и чувства произведения. Так, вместо помощи можно нанести немалый вред.

Случается, что в кинокартине нет полного соответствия с пьесой, как, например, в «Грозе». Это скорее фильм по мотивам драмы Островского. Но мне это представляется даже более интересным. Пусть ребята увидят разные способы экранизации художественных произведений, пусть посмотрят, как можно раздвинуть рамки пьесы, развить отдельные ее образы. В фильме «Гроза» значительно шире, например, представлена жизнь купеческого города. И ребята уловили это. Они писали в своих рецензиях, как фильм помог им ярче представить себе мир купечества — «темное царство»— глубже пережить трагедию Катерины. Одновременно ученические работы были как бы проверкой их способности понимать искусство актеров, постановщика, оператора. Ребята писали сочинения на такие темы: «Кабаниха — Массалитинова», «Как фильм помог мне всесторонне познакомиться

с Тихоном», «Мир купечества и мещанства в пьесе Островского и в фильме» и другие.

Сейчас имеется очень много фильмов, созданных на основе произведений, изучаемых в школе. Но это не значит, что мы должны водить детей на каждый из них. Я, например, не показываю ребятам фильмов «Отцы и дети», «Накануне», в которых, по-моему, мало тургеневского.

Правда, ученики сами смотрят некоторые экранизации. Тогда, конечно, нельзя избежать разговора, и он необходим, но он должен быть направлен на раскрытие и достоинств, и недостатков фильма.

Вообще мы не должны бояться расхождений, столкновений при оценке и обсуждении фильмов, не должны стремиться примирять дискутирующих, обходить острые вопросы. Наоборот, иногда полезно разжечь спор, чтобы поднять важные проблемы. В нашей и других школах неоднократно проходили киноконференции. Это интересное массовое воспитательное мероприятие. Ребята просматривают ряд фильмов на ту или иную тему, а затем на конференции рассказывают о них, делятся впечатлениями. Я не раз присутствовала и сама принимала участие в таких конференциях, но должна признаться, что при всех их достоинствах они оставляли где-то в глубине души чувство неудовлетворенности. Слишком уж все гладко протекало. Не было споров, не разгорались страсти, мало было свежих ребячьих мыслей, поверхностен был анализ фильмов как произведений искусства. И я, и мои товарищи думали над тем, как «сломать лед», как дать хлынуть свободной юношеской мысли, как разжечь спор. Надо сказать, что мы до сих пор думаем над этим, ищем. И здесь уже есть маленькие победы. Такой победой я могу признать разгоревшийся спор об итало-американском фильме «Война и мир».

Мне нравилось и то, что спор этот был каким-то очень серьезным и велся без разглагольствований и демагогических рассуждений. И то, что все за аргументами обращались к Толстому, обнаруживая настоящее понимание произведения. Одни считали, что в фильме нет образа народа, который является главным героем толстовской эпопеи. Другие не могли простить сценаристам того, что в фильме нет Тушина, Тимохина, Тихона, которых так любовно описывает Толстой. Третьи считали, что кадры о войне, даже очень хорошо снятые, фрагментарны. Четвертые, наоборот, настаивали на том, что сцены войны очень реалистичны и ссылались на мастерский показ отступления французов из Москвы. Много разногласий вызвал образ Пьера. Одни восхищались Одри Хэпберн в роли Наташи Ростовой. Другие возражали, считая, что вся прелесть Наташи в фильме в ее голосе, очень богатом красочными нюансами, а в этом заслуга отнюдь не американской актрисы, но русской дублерши.

Я допускаю, что ребята читали в журналах статьи об этом фильме, что эти статьи могли как-то повлиять на них, но все же, споря, они высказывали свое, продуманное, прочувствованное, они думали, они были увлечены.

Разговор о «Войне и мире» был потом перенесен на киноконференцию по толстовским фильмам, которую мы провели в дни 50-летия со дня смерти писателя.

Повторяю, мы сделали еще очень мало для того, чтобы взять в свои руки руководство детским увлечением кино и телевидением, чтобы использовать их страсть к кино для воспитания здорового художественного вкуса. Здесь, как и в руководстве внеклассным чтением, учитель должен стать доверенным другом ребят, их советчиком. Тогда он сможет по-настоящему овладеть могучим средством воспитания человека — кино.

Мы нередко разбираем лишь содержание фильма и не помогаем ребятам понять его идею, художественные средства, не учим их различать мастерство режиссера, сценариста, оператора, актера и упускаем тем самым большую возможность эстетического развития ребят.

Мы сетуем на то, что девочки коллекционируют открытки с портретами киноактеров, осуждаем это как мещанство. А не полезнее ли было бы использовать и это увлечение и направить детскую мысль на то, чтобы понять, чем же нравится тот или иной актер, в чем особенности его искусства, как он создает тот или иной образ?

Как-то, раздумывая над тем, как разнообразить виды письменных работ, в частности пересказов литературных произведений в старших классах, я решила предложить учащимся написать небольшой сценарий по изучаемому литературному произведению. И хотя никто из ребят не представлял себе, как это делается, предложение было принято с восторгом. По старой программе мы подошли тогда к поэме М. Лермонтова «Мцыри». И на примере текста поэмы я пыталась объяснить ребятам, в чем отличие сценария от других видов литературных произведений, как составляется режиссерский сценарий. (Я видела такую запись в институте усовершенствования учителей. Она показалась мне очень удобной, как бы организующей мысль ученика и в то же время не дающей ему опустить ни один компонент, из которых складывается фильм.) Номер кадра, изображение, план (крупный, средний, общий), текст, музыка — вот схема, на которой мы остановились. При всех погрешностях получившихся сценариев, они, мне кажется, представляют немалый интерес. Приведу начало одного из них (работа Аллы К.).

«Дорога. По ней идут окруженные русскими солдатами запыленные, одетые в лохмотья люди. Это

пленные горцы. Раздаются окрики русских солдат. В графе «Текст» мы читаем: «Живей!», «Пошевеливайтесь!» А дальше крупным планом предлагается фигура кавказского мальчика. Он еле движется от усталости (крупным планом — его ноги), мы слышим его тяжелое дыхание. Затем он падает в дорожную пыль. А колонна все движется».

Изменяя композицию поэмы Лермонтова, молодой сценарист сохраняет ее дух, ее колорит, часто показывает кавказский пейзаж, предлагает то тревожную, то «светлую» музыку, вводит песню грузинки. И вот финал: «Крупный план. Хор девушек. Изображение: небольшой холмик. Рядом со старым полусгнившим крестом осторожно, как хрустальные, раскрывает свои белоснежные лепестки полевая лилия. Вдали видны вершины Кавказа. Над могилой парит орел».

Помню, как отозвалась одна учительница, узнав об этих работах: «Это все учительница выдумывает, чтоб заставить учеников текст знать». Да, в знании текста художественного произведения учеников, написавших даже самый скудный сценарий, можно не сомневаться. И это уже достижение. Но цель такой работы над сценарием гораздо глубже и серьезнее.

Весь опыт, накопленный учащимися при анализе художественных средств писателя, их эстетические взгляды и вкусы, их познания в области искусства — все это находит творческую реализацию в произведениях учеников.

С тех пор как ребята год назад попробовали писать сценарий, они другими глазами смотрят фильмы, от них реже стали ускользать художественные приемы, они стараются постичь это искусство, не замечая порой, что начинают отказываться от детской бездумной всеядности, не понимая еще, как созревает их художественный вкус.

Недавно я повторила этот опыт на материале «Ионыча» А. Чехова. И результаты получились значительно лучше, чем год назад. Ребята действовали смелее, находили интересные решения тех или иных сцен и умело вводили новые, свои сцены, довольно удачно сочетали изображение с текстом, реже ошибались в выборе планов.

Очень часто ребята вводили в сценарий эпизоды, которых нет у Чехова, но которые органически вытекают из его рассказа. Это свидетельство глубокого понимания литературного произведения и определенного художественного чутья. Так, например, Чехов не рисует молодого Старцева в больнице. Но мы читаем, что юноша Старцев увлеченно работал. И, создавая сценарий, многие ученики ввели сцену приема больных в больнице, где работает внимательный, чуткий врач, где проста и непритязательна обстановка, где много книг с закладками и холодный ужин на подоконнике.

Светлана Н. еще дальше развивает этот кусок. У нее сцене в больнице предшествует картина весны. Ей видится церковь, из которой выходят празднично одетые горожане, слышится колокольный звон. Она создает полное впечатление праздника и показывает вслед за этим сразу Старцева, принимающего в праздник больных.

А вот еще пример интересного сочетания сцен. В последней главе рассказа Чехов пишет, что Старцев интересовался покупкой домов, а несколько позже мы узнаем, как бездушно он принимал больных. Зинаида К., используя эти факты, создает сцену, в которой Старцев, принимая больных, одновременно просматривает газету. Вдруг взгляд его падает на объявление — «состоятся торги» (объявление предлагается дать крупным планом), он весь меняется, поминутно вытаскивает из кармана жилета часы, нервничает, торопливо выпроваживает больного. Следующий кадр — Старцев едет смотреть дом.

Когда я читаю, как десятиклассник пишет «крупный план», если речь идет о палке Старцева или о приписке к письму от Туркиных, то есть о значительных деталях, когда он смело вводит «наплыв» или предлагает Котику играть этюды Черни, потому что Чехов писал, что она «играла трудный пассаж, интересный своей трудностью, длинный и однообразный», меня до глубины души трогает это и радует, ибо оно показывает, как развиваются у ребят эстетическое чутье, вкус.

Радует меня и бережное отношение к литературному произведению.

●

В школе изучаются элементы живописи на уроках рисования, элементы музыки на уроках пения; стоит подумать о выделении в учебном плане школы и курса «Искусство», где предусматривались бы наряду с литературой (а не историей литературы) и другие виды искусства: живопись, музыка, кино.

В заключение хочется выразить надежду, что разговор, поднятый журналом «Искусство кино», окажет большое влияние на сближение кино и школы, улучшит воспитание учащихся средствами искусства.



Смысл исканий

Мы решили заглянуть в будущее нашего кино... Не в то будущее, которое отделено от нас десятилетиями и является предметом искусствоведческих и технических исследований, а в реальное, рождающееся сегодня. Короче говоря, мы решили посмотреть фильмы студентов ВГИКа. Мы взяли разные работы — учебные, экспериментальные фильмы, картины курсовые и дипломные. И перед нами предстала довольно широкая картина того, что создается в стенах Всесоюзного института кинематографии на разных этапах обучения студентов; скажем больше: в известной мере раскрылся процесс формирования художника.

Что же является предметом исканий молодых сценаристов, операторов, режиссеров? Искания художника всегда отражают его личность, на каком бы уровне возраста и опыта они ни совершались, какие бы учебные ограничения при этом ни ставились. И, может быть, самое нужное — поговорить о круге интересов молодых художников, об их творческих устремлениях, о том, с чем они входят в искусство.

В разговоре участвуют критики и журналисты, молодые писатели, поэты, работники редакции.

Обсуждаются документальные фильмы: «Приходят и уходят поезда», «Февраль. Саяны», «Песня якута», «Один рабочий день», «Жизнь — песня», «Кое-что о долголетии»; фильмы игровые: «Прошлым летом», «Тжвжик», «Отступник», «Аллавердоба», «Эй, кто-нибудь!», «Прелюды», «Ритм».

●

Перед началом беседы преподаватель ВГИКа доцент Е. Вейцман рассказал собравшимся о будущих режиссерах, сценаристах, операторах, подчеркнул роль института в подготовке новых кинематографических кадров, остановился на характере творческого воспитания студентов.

— Удельный вес молодых работников кино — выпускников ВГИКа — в нашем искусстве все более возрастает,— сказал Е. Вейцман.— За последние годы около ста вгиковцев-режиссеров создали свои первые фильмы; свыше ста пятидесяти операторов и множество художников-декораторов пришли из ВГИКа на кино- и телестудии; около сорока фильмов поставлены по сценариям выпускников сценарного факультета. Сегодня на киностудиях страны и на учебной студии ВГИКа находится в производстве свыше пятидесяти курсовых и дипломных работ наших питомцев.

ВГИК прежде всего стремится воспитывать художников партийных, глубоконародных, отдающих все свои силы, свой талант построению коммунистического общества, рассматривающих свою творческую деятельность как часть общенародного дела.

Учебно-творческий процесс во ВГИКе основывается на сочетании прфеоссиональ-

ной подготовки студентов с их идейным воспитанием.

Уже с первых лет учебы наши студенты должны творить. Маленький немой этюд на младших курсах, звуковой отрывок (или киноновелла), курсовая (преддипломная) работа, наконец, дипломный фильм... Все они, даже первый этюд, не должны быть случайными, пустыми, ничего не говорящими «экзерсисами». Все работы студентов принципиальны. Важен и выбор сюжета, темы, надо научиться видеть, понимать происходящее в действительности, научиться работать с актером, выработать чувство стиля...

Часто уже курсовые, а тем более дипломные работы выходят на большой экран к широкому зрителю. Так, на экранах демонстрировались дипломные картины и первые последипломные фильмы А. Тарковского, А. Салтыкова и А. Митты, М. Калика, Ф. Довлатяна и Л. Мирского, А. Косачева; фильмы студентов, пришедших во ВГИК с Украины, из Молдавии, Прибалтики, Грузии, Армении, Средней Азии.

На подходе к «большому кинематографу» новая группа молодых. Часть из них представлена сегодня работами, которые станут предметом нашего обсуждения.

Но прежде чем перейти к беседе, мне бы хотелось сделать одно замечание. При всем том, что «вгиковская продукция» — это, конечно, продукция общественная в самом настоящем смысле этого слова, продукция, которая в значительной мере отражает общие направления и искания в кино, при всем том следует помнить, что, за небольшим исключением, это работы студенческие, то есть сделанные в трудных условиях учебной студии; кроме того, среди них есть вещи, создававшиеся с чисто учебными целями.

Киновед Ан. Вартанов:

— Это по старой традиции о работах студентов ВГИКа принято было говорить с известной долей снисходительности: мол, учитесь, снимаете, раскадровкой занимаетесь? Ну-ну, занимайтесь! (Почти по Ильфу и Петрову.) Десяток лет тому назад такой взгляд, может быть, имел основания — в период так называемого «малокартинья» вгиковцам оставалось заниматься пустяками, «играться в кино». Сегодня уже нельзя представить себе широкий фронт советской кинематографии без фильмов, снятых в стенах ВГИКа. Мало того, стало иной раз трудно провести демаркационную линию между фильмами, сделанными студентами киноинститута, и продукцией уже «дипломированных» кинематографистов.

Е. Вейцман:

— Разумеется! Я лишь хотел подчеркнуть, что мы собрались не затем, чтобы поставить отметку тому или иному фильму, сколько подумать о том, как ВГИК готовит людей, которые завтра или послезавтра будут делать кинематографию, каково направление их учебных работ, насколько они отвечают задачам советского искусства.

Один из первых элементов художественного творчества — способность к наблюдению жизни. И, конечно, документальный киноочерк прежде всего предполагает это умение видеть, различать в жизни, в окружающей действительности наиболее интересное, примечательное, характерное. Не случайно поэтому разговор «за круглым столом» начался с документальных работ вгиковцев.

Фильм «Приходят и уходят поезда» — режиссерский дебют Росины Прадо-Фернандес, ее курсовая работа. Это зарисовки того, что происходит на перроне московского вокзала, где все находится в постоянном движении, где проходят разные люди, кипит своя жизнь...

Критик И. Левшина:

— Мне кажется, что картина «Приходят и уходят поезда» позволяет в первую очередь говорить о своеобразном отношении режиссера и оператора к жизненному материалу. Авторы стремятся к предельной документальности, репортажности. В этом фильме для меня самое удивительное — отбор материала. В кадре очень разные люди, но все они — действительно «настоящие». То есть на экране нет «плакатных» лиц, нет тех привычных «типажей», к которым (что уж тут отпираться!) мы привыкли в кино. В интересе к живым лицам мне видится принципиальная позиция молодого художника: автор-режиссер сознательно не отбирает парадное, сладко-приятное. Тех людей, которых мы увидели на киноэкране, мы встречаем на улице, на работе, короче говоря, в жизни. Пусть «кино» и «жизнь» сольются... Вот этого, мне кажется, добивается в самом начале своего пути Прадо-Фернандес.

Критик Г. Халтурин:

— Не могу согласиться, когда принцип отбора материала в фильме определяется как

отбор обыкновенного, будничного. Суть художнического поиска (даже если фильм репортажный и предугадать событие невозможно) в выборе жизненных явлений, а уже потом — их внешних признаков. Здесь этот выбор отсутствует. Внимание художника рассеяно. Наблюдение, бессвязное по характеру своему, каким бы удачливым в находках оно ни было, лишено действенности.

Искусствовед А. Свободин:

— В фильме и в самом деле видно стремление слить, как говорит И. Левшина, «кино» и «жизнь». Но ведь это еще только азбука избранного авторами принципа. Авторы умеют смотреть, и это качество выдает в них настоящих документалистов. Но качество — первичное. Вот пара — юноша и девушка; видимо, между ними происходит любовное объяснение; аппарат заинтересовался ими, смотрит пристально. И нам, зрителям, интересно знать, как дальше будут развиваться их отношения. Но аппарат бросает их и переходит к другой паре. Девушка провожает парня в армию или солдата из отпуска. Целая драма расставания, девушка схватилась за голову и неровным шагом идет по перрону... Или: бежит человек к поезду, долго бежит. Мы уже присмотрелись к нему, он нам симпатичен, и нам, зрителям, интересно, кто к нему приедет, кто выйдет из вагона... Хорошо, что используется фонограмма порой невнятного вокзального говора. Это повышает степень достоверности.

Но дальше у меня начинаются претензии к авторам. Повторяю, то, что они умеют, это азбука документального кино. Художественное осмысление жизни, то есть то, что создает великое искусство документального кино, в фильме отсутствует.

Киновед М. Зак:

— Да, можно позавидовать зоркости операторского и режиссерского глаза в фильме «Приходят и уходят поезда». Это превосходный этюд «на наблюдение». Но поэтическая мысль? Вокзальные сутолока и спешка, мгновенно возникающие и распадающиеся сценки торопят, подталкивают, зовут — успевай, смотри, снимай... И молодой режиссер становится сам похож на опаздывающего пассажира — у него на ходу выскальзывает из рук авторский замысел.

Е. Вейцман:

— А мне кажется, что фильм этот в какой-то мере воскрешает приемы Дзиги Вертова. Нет игры актеров, нет текста. Камера запечатлела отдельные моменты вокзальных будней — встречи, проводы. Поезда дальние, поезда пригородные. Улыбки, слезы, песня, смех. Кажется, что все снятое в этом фильме — случайно. Но постепенно зрителю передается та огромная теплота, с которой режиссер и оператор показали нам людей, передается мысль о бурном движении жизни. Вот проводы группы молодежи. Вероятно, они едут на стройку, на целину. Они, взявшись за руки, поют песню под гармонь. Они обаятельны, приятны, жизнерадостны. И легкая грустинка расставания... В фильме много настоящего юмора. И, мне кажется, несмотря на фрагментарность кусков, весь фильм создает цельный «образ».

А. Свободин:

— Теплота в отношении к людям — еще не мысль, а лишь свойство автора. «Бурное движение жизни» — это еще только констатация действительности. Мыслью фильма может стать только своеобразное отношение автора к изображаемому, то есть к жизни.

Журналист Ю. Овсянников:

— Мне тоже кажется, что картину можно было сделать гораздо интереснее. Взять хоть бы один московский вокзал, с которого уезжает и приезжает масса людей, показать, какие люди приезжают, кто уезжает. Могла бы получиться содержательная киноновелла о человеческих судьбах. Я по-журналистски позавидовал автору, который это придумал, но, к сожалению, ничего более значительного, чем поток хороших наблюдений, в фильме не увидел.

Критик Н. Игнатьева:

— Прежде чем продолжить разговор о «Поездах», мне хочется сказать несколько слов о другом фильме — «Песня якута», сделанном студентом Н. Саввиновым.

Это его операторский диплом, и мы можем говорить о профессиональной зрелости и умении молодого оператора — он хорошо владеет камерой.

Но если, обращаясь к картине «Приходят и уходят поезда» и к другим работам вгиковцев, мы говорим о том, что там присутствует необходимейшее качество художника — живое наблюдение жизни, то здесь сталкиваешься как раз с обратным, с попыткой построить фильм на готовых, привычных образцах. Фильм снимался в Якутии и, формально говоря, документален, но ощущения документальности не возникает. Почему? Потому что оператор отбирал кадры не столько жизнен-

но содержательные, сколько открыточно красивые. Это, мне кажется, серьезный упрек молодому автору.

В фильме «Приходят и уходят поезда» есть какая-то свежесть наблюдений, но для меня они обесцениваются абсолютной аморфностью. Поэтому я не могу согласиться с той оценкой, которую дала фильму И. Левшина.

Для чего, с какой целью, с какой мыслью снимается картина, почему фиксируются именно эти моменты, а не предпочитаются им другие? Я не только не нашла в фильме той «цельности образа», о которой говорил Е. Вейцман. Я не могла заинтересоваться людьми, которых показал киноаппарат. Потому что камера всего лишь фиксировала сцену, но не передавала авторского отношения к ней.

Меня настораживает такая позиция режиссера. Ведь даже самый простейший учебный этюд, если это этюд художественный, должен иметь внутреннюю тему.

Еще обиднее, когда с подобным упущением сталкиваешься в другой работе вгиковцев — в документальном очерке режиссера В. Лисаковича «Февраль. Саяны» — о строительстве горной дороги. Если в «Поездах» взят скромный кусок жизни на вокзальном перроне, то в этом фильме и широкое географическое пространство, и большой труд людей, чуть ли не ежедневно встречающихся со сложностями и препятствиями. Жизненный материал интереснейший. И уже за то, что авторы приблизили нас к нему, можно быть им благодарными.

Но (очень жаль, что приходится говорить это «но»)... опять-таки материал фильма остается лишь материалом, он не организован, не сцементирован крепким художественным замыслом. Умение видеть есть. Умения осмысливать увиденное здесь, увы, пока еще не чувствуется.

Поэт Н. Коржавин:

— Авторы фильма «Февраль. Саяны» предпринимают серьезную попытку освоить и осмыслить материал, на котором работают. Но материал захлестывает. Объектив становится сильнее, а где-то и умнее оператора, режиссера, сценариста. Мысль фильма отстает от реальной жизни, в нем показанной.

Поэт О. Чухонцев:

— Фильм «Февраль. Саяны» — интересный фильм, в нем есть очень любопытные вещи. Главное, возникает доверие к показанным людям, контакт с ними. Наверное, немалую роль здесь играет фонограмма с записью импровизированных обычных разговоров, с живой речью. Но вдруг на зрителя (в дикторском комментарии) обрушивается риторичный текст, и тогда нарушается эмоциональная правда.

В этом фильме нельзя не отметить очень важную попытку показать жизнь «изнутри». Но форма для очерка не найдена. Из массы точных жизненных зарисовок не выкристаллизовалось главное, определяющее.

Молодежь ВГИКа пробует свои силы и в других жанрах, ищет разные формы подачи жизненного материала. Так, например, фильм «Один рабочий день» (режиссер В. Рыльченков) — это своего рода киноплакат против одного из самых страшных пережитков прошлого — против пьянства. А жанр картины «Кое-что о долголетии» (курсовая работа режиссера Виталия Аксенова) можно определить так — документальный кинофельетон.

И. Левшина:

— Если, продолжая наш разговор, перейти к фильму «Один рабочий день», то в нем нетрудно обнаружить, как в «Поездах», тот же прием прямого наблюдения за жизненным материалом. Но здесь материал непривлекательный. Перед нами на экране — омерзительные пьяницы. Киноплакат — острый и гневный. Достоверность наблюдения лишает нас спасительной соломинки — можно, дескать, не очень-то переживать, ведь это же «кино»! Нет. Это то «кино», которое тормошит, беспокоит зрителя, требует от него ответного, активного вмешательства, требует действия. Не просто морального осуждения, а действия!

Репортажная достоверность происходящего на экране не стала самоцелью — она лишь средство, позволяющее найти путь к гражданским чувствам зрителя.

М. Зак:

— «Один рабочий день», также снятый методом кинонаблюдения, отличается от картины «Приходят и уходят поезда» точностью авторского прицела. Дело тут не только в призыве «не проходите мимо». В этом фильме есть своя образная мысль. Она рождается от зримого столкновения на экране снятых в упор опустившихся людей и их фотокарточек на документах, где только и сохранился человеческий облик владельцев.

А. Свободин:

— Я разделяю гражданское возмущение авторов киноплаката, их призыв бороться с алкоголизмом. Но в основе фильма — большая нравственная, социальная проблема, и поэтому нельзя возмущаться явлением, не делая даже попытки анализировать причины и следствия. Очень важно, чтобы все, кто окружает нетрезвых людей — работники вытрезвителя, милиции и прежде всего сами авторы, — относились к этому явлению как к нравственному, социальному злу, как к бедствию. Вот этого, мне кажется, в известной мере недостает картине. Нужно было в конце фильма обратиться к зрителям не просто с призывом «не проходить мимо», но с требованием пересмотреть свои нравственные позиции в этом вопросе, ибо у нас к алкоголикам еще существует снисходительное отношение.

Н. Коржавин:

— Есть в фильме недопустимая небрежность: когда показывают на экране пьяную двадцатилетнюю девушку, а рядом стоит дружинник и ухмыляется,— это производит отвратительное впечатление и «работает» против цели фильма.

У фильма «Кое-что о долголетии», пожалуй, нет столь серьезных общественных функций. Это фельетон, построенный на документальном материале, но фельетон особого рода, где главное авторское оружие — умная ирония. В чем его суть? В довольно нехитрой, но верной мысли: чтобы прожить долго на земле, надо честно трудиться, безделье и тунеядство не прибавляют срока жизни. Может быть, мысль эта еще недостаточно четко выражена в фильме, но картина в целом привлекает необычностью замысла, остроумием.

Молодой писатель М. Розовский говорит об этом фильме:

— Долголетие — признак здоровья и силы. Юмор — признак силы и здоровья. Вот почему нет ничего удивительного в том, что фильм о долголетии можно и нужно было делать с юмором. Виталий Аксенов это отлично понял. Это понял и я, зритель. Убежден, что другие зрители фильма «Кое-что о долголетии» согласятся со мной.

Легкость, неназидательность дикторского комментария, который, как всегда, с блеском провел Зиновий Гердт, дает фильму единое настроение. Фильм не только смотрится. Он слушается.

Кинорепортаж о курорте Минеральные Воды поразил меня больше всего. Этот кусок не выбивается из общего стиля фильма, но отличается от других его частей тем, что здесь ирония автора, не теряя своей легкости, становится сатирой. Юмор из добродушного делается злым. И хорошо, что Аксенов работает здесь смело и умело.

...Когда этот веселый фильм закончился, у меня на душе была грусть. Отчего?

То ли оттого, что я сам едва ли проживу 163 года...

То ли оттого, что скучно на Минеральных Водах....

А может быть, и оттого, что фильм Виталия Аксенова пока единственный в своем роде...

А. Свободин:

— Да, фильм талантлив, оригинален. И общая мысль хороша: работай, живи содержательно — и проживешь долго. Такой самостоятельный творческий поиск вгиковца радует и обнадеживает.

Если такие фильмы, как «Приходят и уходят поезда» и «Один рабочий день» вызвали споры и некоторые из участников обсуждения высказывали неудовлетворенность тем, какое претворение получил на экране жизненный материал, то фильм «Жизнь — песня» оказался по-хорошему бесспорным, его единодушно признали удачным.

«Жизнь — песня» — дипломная работа режиссера Юлии Карамышевой. Это публицистический очерк об известном татарском поэте Мусе Джалиле. Трудность его создания заключалась в том, что авторы не располагали документальными съемками, которые бы воспроизводили облик поэта. Образ народного героя надо было воссоздать иными средствами...

М. Зак:

— В фильме «Жизнь — песня» авторы потому достигают своей цели и создают яркий, эмоционально сильный рассказ о Мусе Джалиле, что они нашли, как мне кажется, единственно возможное художественное решение. Замысел тоже родился из наблюдения, но наблюдения уже иного рода,— авторы увидели, как поэзия казненного поэта вылетела из стен Моабитской тюрьмы на прос-

тор земли и времени. Тогда они пошли за стихами Джалиля. Им подчинилось время, сохраненное для экрана кадрами старой хроники. Им подчинилось пространство, широко распахнувшееся в привольных пейзажах или замкнутое тюремными стенами.

Вот вдоль одной из тюремных стен бежит заключенный. Мы не видим его, но зритель глазами бегущего видит это мучительно укороченное пространство.

Авторы фильма доверились поэзии с тем, чтобы переплавить ее силу в свое кинематографическое ви́дение.

А. Свободин:

— В фильме хорошо использована «субъективная камера», хотя, может быть, ее следовало применить не два раза, а один — когда экранизируется побег из тюрьмы. Мне тоже кажется, что в картине найдено верное образное решение. Не имея ни одного документального кадра, который бы запечатлел героя татарского народа, авторы умело организовали тот весьма скудный материал, который был в их распоряжении, использовали все его возможности. А главное — о поэте, о его мужественной поэзии они рассказали поэтическим языком кино.

Итак, разговор коснулся прежде всего фильмов, основу которых, как правило, составляет непосредственное и пристальное наблюдение жизни. По всей вероятности, это не случайно. В изучении действительности, ее разных, часто сложных явлений и должна вырабатываться идейно-творческая устремленность молодого кинематографиста, должен складываться его нравственный идеал, его коммунистическое мышление.

Мы познакомились лишь с небольшой частью документальных работ вгиковцев и потому не можем судить об их общей тематической направленности, о том, насколько творческие интересы воспитанников института, выбираемые ими объекты отвечают требованиям жизни, времени. Однако наиболее удачные из фильмов, которые стали предметом разговора «за круглым столом», показывают, что их авторы учатся многостороннему изображению действительности, стараются показать жизнь достоверно и образно. Пусть же с первых шагов молодых художников ведет идейная четкость, пусть их творчество вдохновляет ясная мысль — а это, как мы видим, не всегда еще обнаруживаешь в произведениях молодых.

«Кто ясно мыслит, тот ясно излагает». Этот афоризм, в сущности, передает закономерность и художественного творчества.

Переходя к беседе об игровых фильмах вгиковцев, участники разговора особенно подчеркивали, насколько важно для молодых художников быть верными принципам искусства социалистического реализма, не сбиваться в сторону формалистических исканий, не увлекаться приемом ради приема.

Ясность и простота — это не значит примитивность и банальность. Точно так же усложненность вовсе не равнозначна одухотворенности и тонкости. В истории искусства чаще встречалось обратное, когда усложненность произведений скрывала бедность, опустошенность души художника.

Участники беседы потому сосредоточивали на этом внимание, что отдельные работы студентов и выпускников ВГИКа внушают некоторую тревогу: их авторы большое внимание уделяют собственно приему и куда меньше заботятся о жизненном содержании картин.

Говоря об этом, выступающие критиковали фильмы «Прелюды» и «Ритм». «Прелюды» — диплом способного оператора М. Суслова. Можно догадаться: цель этой картины — приобщить зрителей к постижению прекрасного. Решается задача так: молодой человек и девушка ходят по залам музея античного искусства; им должен открыться чудесный, неповторимый мир искусства...

Ю. Овсянников:

— Если говорить о задаче, которую преследовали авторы, то ее можно только приветствовать. Это мог быть очень интересный фильм, способный дать людям представление о мире прекрасного, пожалуй, куда более сильное, чем десятки лекций и брошюр. Но когда смотришь картину, создается ощущение, что авторы забывают о том, ради чего они ее снимают. Во-первых, мелькает неимоверное количество скульптур, без продуманного отбора. Во-вторых, если поначалу восхищаешься профессиональной, техниче-

ской стороной операторской работы, то потом она начинает раздражать манерничанием, претенциозностью, ложной многозначительностью. «Игра светом» становится навязчивой и теряет всякий смысл.

Киновед Ю. Мартыненко:

— А мне думается, интересен сам прием построения этого фильма: чувства двух встретившихся людей, их восхищение друг другом проецируются в произведениях классиков. Здесь возникают интересные ассоциации, хотя иногда авторы прибегают к слишком прямолинейным сопоставлениям, проводят параллели, от которых, казалось бы, их должно было уберечь чувство вкуса, художественный такт.

Литератор В. Григорьев:

— Скажем прямо: «Прелюды» — манерный и неудачный фильм. Он раздражает «сделанностью» — подчеркнутыми, ложно-многозначительными паузами, нарочитостью приема... Такие искания сочувствия не вызывают. Но основную его беду я вижу в том, что герои напоминают марионеток. По залам музея ходят люди, внутренне совершенно пустые. У них холодные, бессмысленные лица. И это — рядом с произведениями мирового искусства!

А. Свободин:

— Да, форма, прием в «Прелюдах» задавили содержание, дисгармонируют с ним. В еще большей степени это относится к другому фильму — «Ритм». Мне могут сказать, что «Ритм» — это всего лишь экспериментальные упражнения, учебная задача. Допустим. Но как заметна тяга авторов к красивенькому! Слово «формализм» нужно произносить ответственно. Однако если говорить о фильмах «Прелюды» и «Ритм», то их надо признать в этом смысле весьма уязвимыми.

М. Зак обращается к фильму «Эй, кто-нибудь!»:

— Режиссеров А. Смирнова и Б. Яшина (это их дипломная работа) увлекла мысль американского писателя Уильяма Сарояна, по рассказу которого делалась картина,— мысль о безграничной пустоте одиночества, окружающего человека в так называемом «свободном мире». Пользуясь тем, что действие происходит в тюрьме, режиссеры выстроили мрачную, но эффектную «клетку», ее составляют резкие полосы света и тени и толстые прутья решетки. «Сей мир — тюрьма» — словно говорит нам изобразительное решение фильма. Но если бы реальная тюрьма маленького американского городка была показана во всей своей заштатной, провинциальной, тоскливой повседневности, то на таком фоне, мне кажется, бессмысленная гибель затравленного человека выглядела бы как обычная, реальная драма капиталистического образа жизни.

Легко возразить, что бесполезно навязывать художнику иные, чем его собственные, образные решения. Верно. Но пусть художник убедит меня в правильности своего решения. Здесь этого не случилось.

В. Григорьев:

— Думаю, что авторы злоупотребляют поисками постановочных эффектов, уделяют чрезмерное внимание внешним средствам выразительности.

Вот мы видим машину, которая подъезжает к тюрьме и которая, очевидно, должна увести героя на казнь. Но нам не страшно. Почему? Да потому, что у авторов был расчет на внешнюю, «бьющую» эффектность. А она менее всего «бьет».

В фильме эффекты психологические снимаются с нажимом на постановочные эффекты. Это и повредило работе способных режиссеров.

Е. Вейцман:

— Да, фильм оставляет чувство неудовлетворенности. Можно было бы ожидать от режиссеров более тонкого прочтения рассказа американского писателя-гуманиста, более глубокого понимания причин щемящей безысходности, тоски по красоте и чистоте человеческих отношений, столь характерных для него. Однако на экране мы увидели весьма стилизованного, манерного Сарояна, некую условную конструкцию, вызывающую серьезные возражения. Возникает мысль: не явился ли Сароян поводом для некоей импровизации, для показа изощренных кинематографических приемов? Почему для того чтобы сказать свое первое серьезное слово в искусстве, молодые режиссеры выбрали в общем малознакомый им материал? Ведь в выборе материала они были свободны!

Н. Коржавин:

— Как ни странно, такое же ощущение, будто режиссер работал с незнакомым ему материалом, оставил у меня фильм «Отступник».

«Отступник» — режиссерская работа студента В. Ильяшенко, который в качестве звукового киноотрывка экранизи-

ровал одноименный рассказ А. Довженко, написанный в годы Великой Отечественной войны.

Н. Коржавин:

— Я не понимаю причин появления этого фильма в наши дни. Фильм претендует на то, чтобы быть художественным. Но тогда надо было дать четкие мотивировки поступка главного действующего лица — дезертира. Почему он убежал с фронта? Почему стал дезертиром? Просто испугался? Или были какие-то другие мотивы его отступничества? В картине есть только формальные иллюстрации на тему: измена, долг, любовь, ненависть... На мой взгляд, это тоже формализм, только формализм наизнанку. Нельзя подменять живых людей, живые характеры голой проблемой.

М. Зак:

— Авторы киноновеллы «Отступник», лобово подражая манере Довженко, на самом деле чуть ли не пародийно передразнили ее. Можно учиться у Довженко, замечательного художника нашего времени, но надо оставаться самостоятельным. Можно использовать те или иные традиции большого мастера и продолжать их, но при обязательном условии — идти в искусство с собственным мироощущением.

Прямое подражательство, механическое заимствование не приносят успеха. Свой голос, своя мысль — без этого нет художника, и никакое равнение на самые высокие авторитеты не скроет их отсутствия. Будем считать, что это только ученический опыт будущего режиссера.

Критическую оценку фильма «Отступник» оспаривал Ю. Мартыненко. По его мнению, это удачная интерпретация Довженко, стилистические особенности картины находятся в прямой связи с поэтикой творчества Довженко.

— Фильм «Отступник» свидетельствует о том,— говорит Ю. Мартыненко,— что автор правильно понимает творчество Довженко и правильно его истолковывает. Не надо забывать, что сам рассказ Довженко выражает очень сильный пафос, в нем трудно найти какие-то точно разработанные художественные мотивировки, автор иногда опускает промежуточные звенья, чисто поэтически обобщая материал.

В фильме В. Ильяшенко есть очень интересные решения — и кадр расстрела, и эпизод, когда герой остается как бы наедине с Родиной, когда мы видим белоснежные стволы берез, и многие другие эпизоды. На мой взгляд, великолепно найдена образная система звукового оформления фильма, когда украинские песни, сопровождающие весь ход рассказа, наполняют фильм чувством Родины.

Думается, отказ молодого режиссера от психологизма, от подробностей и переход к каким-то обобщенным формам говорят о точном, а потому и плодотворном поиске.

А. Свободин:

— Ваши утверждения были бы справедливы, если бы то, что мы увидели на экране в «Отступнике», было бы в какой-то мере убедительно. Художник побеждает, когда убеждает, а фильм «Отступник» все время вызывает внутреннее возражение. Обобщение не возникает на пустом месте, оно рождается из чего-то конкретного. В фильме же мы имеем дело только с абстрактными категориями.

Как видим, среди показанных фильмов есть работы, авторы которых—вольно или невольно — отдают дань чисто формальным поискам, все свои усилия направляют к тому, чтобы найти «манеру» ради нее самой. А бывает и так: хороший замысел приходит в конфликт с манерничанием...

Фильм «Аллавердоба» — дипломная работа режиссера Георгия Шенгелая. Задуманный как драматизированный очерк о старинном сельском празднике, он направлен, по мысли авторов, против нелепых пережитков прошлого, против тех обычаев, которые изжили себя и противоречат духу времени.

Е. Вейцман:

— Прежде чем говорить о фильме «Аллавердоба», я хочу познакомить вас с замыслом студента-дипломника Г. Шенгелая. В теоретической части диплома он писал, что фильм направлен против религиозных и бытовых пережитков старины.

Фильм разворачивается подобно социологическому исследованию. Первая часть как будто бы документально-бесстрастна. Великолепно сняты сцены праздника у стен средневекового монастыря. На первый взгляд эпически-спокойная картина старинных грузинских игрищ, танцев. Недаром сюда съезжаются туристы, приезжают ученые изучать старинные обычаи. Но что это?

Почему постепенно у зрителя возникает чувство абсолютной бессмысленности происходящего? Потому ли, что танцующие так долго повторяют одни и те же движения? Потому ли, что крестьяне из окружающих сел покинули праздник ради труда, оставив возле стен монастыря бездельничающих и бражничающих людей? Потому ли, наконец, что праздник постепенно затухает, усталый и никчемный? Да, потому, но еще и потому, что мы смотрим на этот праздник глазами автора-героя, немного романтичного. Герой (кстати, непрофессиональный актер), журналист, приезжает на праздник, который его, так же как и зрителя, в начале даже чем-то привлекает. В первой части фильма он как бы простой созерцатель происходящего.

Во второй части картины — кульминация, резкий поворот. Автор-герой как бы созревает для активного действия, он понимает (и мы вместе с ним) весь анахронизм религиозного праздника, глубокую пропасть, которая отделяет его от кипучей жизни. Фильм как бы переходит в иную плоскость. Если в первых частях это жестокий, но точный документ, снятый неторопливо и с подробностями, то теперь режиссер переводит действие в иные ритмы, в иную стилистику. Я бы сказал, что кончается фильм-наблюдение и начинается романтически приподнятая кода, ведущая к развязке.

После того как празднующие без всякого смысла, жестоко, нелепо избили коня, герой незаметно уводит его далеко от монастыря, на простор долины. Он вскакивает на него, долго гарцует на месте и вдруг... как стрела мчится к монастырю. В превосходно снятой сцене скачки возникает ощущение стрелы, пущенной в цель.

Скачка, погоня, стремительный бег героя на колокольню монастыря, откуда он видит широкий мир, придают фильму мажорное, оптимистическое звучание.

Фильм Г. Шенгелая, по-моему, выражает определенную тенденцию поисков наших воспитанников — тенденцию к гражданской теме и одновременно к высокой романтике. Очевидно, не случайно, что у истоков кинематографической учебы Шенгелая стоял А. П. Довженко.

А. Свободин:

— Фильм сделан талантливым человеком. Но наименее удачно в картине — соединение документальности с игровым элементом в лице героя-журналиста. Журналист-герой появляется на экране слишком часто, назойливо, дидактично. Это некий мессия по своему облику и поведению. В нем есть ненужное, порой раздражающее позерство.

Работа Г. Шенгелая во многом интересна, но творчески несамостоятельна. Ее портит позерство героя, фигура которого подана режиссером ложно-многозначительно. Режиссер усиленно обыгрывает его «типажность». Это, очевидно, от стилизации под немое кино. Герой как бы возвышается над всем происходящим, являет некий символ. А отсюда — в фильме исчезает простота, ясность выражения, определенность мысли.

Народность, реализм, чистота формы, хороший вкус — вот к чему должны быть устремлены поиски молодых.

Ан. Вартанов:

— В лучших, наиболее талантливых поисках молодых кинематографистов присутствует то, что было когда-то найдено их предшественниками, замечательными советскими кинематографистами старших поколений.

Я приведу один пример, на мой взгляд достаточно выразительный. Арман Манарян, студент режиссерского факультета ВГИКа, снял в качестве своей курсовой работы на «Арменфильме» двухчастевый фильм по рассказу классика армянской литературы Атрпета «Тжвжик» (на русский язык это название при дубляже перевели как «Печенка», хотя это и не совсем точно). Картина А. Манаряна интересна по мысли и форме, в ней чувствуется та свобода и непринужденность изобразительного решения, мизансценирования и других форм киноповествования, которые свойственны лучшим произведениям нашего кинематографа. Режиссер вместе с оператором (это дипломная работа вгиковца Марка Овсепяна) создают гармоническое единство, определяющее всю пластику картины. Камера подвижна и, если можно так выразиться, остроумна. Она не только внимательно следит за героями, но и своим движением подчас тонко, исподволь иронизирует над происходящим, над отдельными персонажами. Особенно хороша в этом смысле сцена, где Нерсес-Ахпар (это последняя роль недавно скончавшегося Грачия Нерсесяна — корифея армянского искусства) по дороге домой сталкивается в узком проходе между каменными заборами с бездельником (артист А. Котикян), дающим ему многослов-

ные рецепты приготовления вкусного блюда — тжвжика. Снятая длинным монтажным куском сцена, в которой блестящий талант актеров, их безупречное владение стилем эпохи дополняется комментарием режиссера и оператора, по-настоящему комедийна и выразительна.

Все это пришло в фильм А. Манаряна от его острого глаза, верного художественного чувства. Но вместе с тем каждый, кто помнит «Пэпо» Амо Бек-Назарова, непременно отметит, что Манарян более чем кто-либо другой почти за тридцать лет, прошедших со дня создания этого шедевра, продолжает традиции замечательного режиссера.

Н. Игнатьева:

— Прежде чем говорить о форме «Тжвжика», о средствах киновыразительности, которыми пользуются его создатели, надо подчеркнуть главное: этот маленький фильм привлекает своей реалистической манерой, умением глубоко и точно передать народный характер вещи, ее юмор и вместе с тем искреннее сочувствие к «маленькому человеку». Впрочем, бедняк Нерсес-Ахпар в великолепнейшем исполнении Грачия Нерсесяна вырастает из этого «маленького человека» в гордую, независимую личность, которой дороже всех благ чувство собственного достоинства. Обобщение, которое достигается Нерсесяном вкупе с режиссером, поистине большой силы.

Вот здесь, если говорить о том, с чего мы начали разговор,— о направлении поисков художника,— зоркость авторского взгляда на изображаемое соединяется с четкой, ясной мыслью, фильм приобретает острое социальное звучание.

Г. Халтурин:

— В работе А. Манаряна след гоголевской «Шинели» для меня явственнее и значительнее, чем традиция Бек-Назарова. Здесь отношение к традиции скорее уважительное — традиционен тип, традиционен юмор, который буквально исходит от собственного лукавства, готовый потешаться даже не над окружающим — над собой. Тем пронзительнее и горестное унижение Нерсес-Ахпара, и немыслимо дерзкий его вызов сильным мира: режиссер дает накрененный стоп-кадр с застывшими в тупом удивлении фигурами.

Надо заметить, что прием в «Тжвжике» нигде не демонстрируется как самоценный, он всегда необходим. Быть может, самое важное в лучших вгиковских фильмах то, что авторы их знают: ученье — не ученичество, самостоятельность — не только в стилистике.

— Итак, мы решили заглянуть в будущее нашей кинематографии,— говорит критик Я. Варшавский.— И что же мы увидели? Как и следовало ожидать, «завтрашнее» родственно связано с «сегодняшним», несет в себе отзвуки «вчерашнего». Отчетливо видно, что творческие поиски — дело коллективное.

В сущности, получился любопытный опыт. Ведь никто специально не подбирал для этого разговора ни лучшие, ни худшие, ни новаторские, ни ходульные, ни талантливые, ни серые фильмы. И тем не менее здесь хорошо видны некоторые кинематографические тенденции, вкусы — и не только вгиковские.

Конечно же, оператор Н. Саввинов искренне хотел воспеть на экране родную Якутию, заразить нас, зрителей, любовью к ней. Намерения самые добрые! О таких вещах, как парадность, он и не помышлял. И, конечно, он ничего не приукрашивал — ведь все снятое им действительно существует в Якутии: и тихие реки, и сочные ягоды, и нежные зори, и сумерки. Фильм документален, ничего не скажешь, никаких инсценировок тут нет. Почему же многие недовольны? А вот почему. Автор зримо, отобранными кадрами убеждает нас в том, что его любимая Якутия не менее ласкова, чем, скажем, Черноморское побережье. Дальний северный край может увлечь и покорить нас другим — он требует мужества, силы воли, готовности вступить в схватку с природой. И сколько угодно найдется людей, которых это вот мужественное и привлечет.

Ведь испытания целины увлекли нашу молодежь больше, чем рекламные курортные плакаты.

И вот мы видим, как другие молодые режиссеры, как бы споря с этим и множеством таких же фильмов, ищут другой эстетический подход к жизни. Некоторые хотят подобно Дзиге Вертову ощутить и снова утвердить первое и главное преимущество камеры — способность видеть действительную жизнь. И намеренно, подчеркнуто отказываются от дидактики. От поучения. Даже от слова, которое, как им кажется, является носителем дидактики. И вот другие крайности. Такие кинематографисты любят заявлять себя сторонниками поэтики немого кино. Тогда, мол,

и было кино подлинное, не разбавленное словесностью. Вспомним не только вгиковские работы: во многих фильмах последнего времени искусственно возрождается эстетика немого кино — мол, для избавления от нудной разговорной поучительности. Зорко видеть, ритмично и образно монтировать, снимать с движения, с бега, с полета, то есть кинематографически выразить зрение современника,— вот идеал многих действительно способных молодых кинематографистов наших дней. И хорошо, что они возрождают некоторые несправедливо забытые приемы немого кино, но, как известно, не может взрослый человек превратиться в ребенка, не становясь смешным. А немое кино, что ни говори, все-таки детство киноискусства. Прямое подражание немому кинематографу, отказ от слова — тоже манерность, искусственность. Ведь повторение чужой манеры — это и есть манерность. Она дает себя знать и в «Поездах» и в «Аллавердобе». Несколько излишне многозначительных кадров — и уже испытываешь неловкость.

Репортажность — прекрасное противоядие против украшательства, против «инсценировок». Но и здесь есть своя крайность — отказ от поэтического отбора, обобщения. Так называемый «поток жизни» — это не принцип Дзиги Вертова, не советский кинематограф; это изобретение растерянных, слабых духом, отравленных мещанством художников. В конце концов, это дидактика навыворот.

Не годится «поток жизни» как противоядие против дидактики; не годится манерность (допустим, в «Отступнике») как противоядие против серости; не годится вычурность «Прелюдов» и «Аллавердобы» как противоядие против натурализма.

Очень часто бывает так: желая избавиться от «бодрячества», молодой художник нажимает на педаль меланхолии и уж боится улыбнуться; желая избавиться от парадности, украшательства, впадает в нищету жизненных красок; желая избежать примитивности, старается сделать многозначительным каждый взгляд, каждую паузу, как в «Отступнике». Так возникают «штампы наоборот». Они ничуть не лучше исходных, так сказать, штампов.

Мы ни на минуту не забываем, что смотрели первые работы молодых кинематографистов. Очень может быть, что сами авторы увидели их на экране не намного раньше, чем мы, зрители. И, увидев, заметили те же просчеты, что бросились в глаза нам. Даже допускаю такой вариант: возможно, авторы оценивают сейчас свои фильмы строже, чем мы, первые зрители...

Допускаю, что оператор Михаил Суслов, кокетливо снявший «Прелюды», станет приверженцем самых строгих, благородных вкусов. Очень возможно, что он выработает совсем другой — чистый, мужественный, прозрачный операторский почерк. Сделать такое предположение можно хотя бы потому, что в кадре все-таки видна его одаренность. Но для того мы и начали этот разговор, чтобы ускорить здоровые процессы в творчестве кинематографической молодежи.

Институт должен искать особый ключ к каждому своему воспитаннику.

Обрадовал нас В. Трегубович, показавший свой студенческий трехчастевый фильм «Прошлым летом».

В. Трегубовичу достался интересный сценарий-новелла Александра Володина. Всего лишь крупица жизни раскрыта драматургом, режиссером и юным актером Сеней Морозовым, но раскрыта до конца. Здесь, в этом маленьком фильме, речь идет о борьбе за душу человека. О борьбе между нежностью и цинизмом, любовью и хамством. А повод вроде бы пустяковый — однажды парнишка наврал о девчонке, которая ему чуть понравилась. Рассказывается об этом спокойно—дело ведь было прошлым летом, и встретится еще не одна такая девчонка, пока станет этот парнишка взрослым человеком. Но сколько серьезности в этом фильме, позволяющем всмотреться в душевное движение человека и понять многое.

Молодые кинематографисты ищут лаконизм. Но лаконизм хорош, когда сказанного достаточно. И чем меньше сказано — но так, чтобы сказанное исчерпывало тему, — тем выше мастерство художника. Здесь, в этом фильме, лаконичность оправдана, потому что мысль органично родилась, созрела и нашла ясное выражение.

Профессиональная мечта кинематографиста, вступающего в жизнь,— хорошо снимать. Но хорошо снимать — значит хорошо мыслить.

●

Каков же итог нашей беседы?

С чем, если судить по просмотренным работам, начинают свой творческий путь в стенах института, а затем выходят к

широкому зрителю молодые художники? Что доминирует в их поисках, что ведет вперед, а что тянет назад, мешает плодотворному развитию таланта?

У авторов большинства вгиковских работ — острая тяга к правдивому, достоверному изображению жизни. Но в наблюдениях молодых не всегда ощущаешь ясность мысли, не всегда точен прицел творческих исканий.

Смысл исканий кинематографиста, стоящего на позициях социалистического реализма, — это прежде всего выявление положительного в самой жизни, стремление утвердить высокий гражданский идеал в искусстве.

Овладение спецификой кинематографического мастерства, поиски наиболее выразительных средств, поиски формы имеют смысл тогда, когда освещены глубокой партийной мыслью художника-современника.

Конечно, в поисках молодых преобладает стремление к правде, к реалистическому отображению жизни, стремление говорить со зрителем языком ясного искусства. Но вместе с тем существуют работы с нарочитой усложненностью формы, где дает себя знать кокетливая манерность. Она нетерпима и в зрелой работе мастера, и в простом учебном этюде с весьма локальными задачами.

И, наконец, последнее. Работы вгиковцев достаточно разнообразны, авторы обращаются к различным темам и областям жизни. В некоторых работах чувствуешь гражданскую целенаправленность, гражданское беспокойство создателей картины. Однако хочется, чтобы еще сильнее проявлялась эта гражданская активность молодых художников, чтобы они смелее брались за крупные, значительные темы современности, ставили перед собой большие творческие задачи, выходили на передовые позиции идеологической борьбы современности.

Л. ЛИВШИЦ

И. Бабель. «Старая площадь, 4»

Сохранилось письмо И. Э. Бабеля родным из Ленинграда от 20 апреля 1939 года. В нем говорится: «Уфф!.. Какой камень упал с плеч! Сейчас я закончил работу: в двадцать дней написал целый сценарий для фильма».

Кому из близких Бабелю людей ни показываешь теперь это письмо, все недоуменно пожимают плечами.

Бабель в 30-е годы мало печатался, но очень много работал. Он, вероятно, завершил повесть «Коля Топуз» — об одесском налетчике и комбинаторе, которого жизнь переплавляет заново. Он собирался провести своего героя через работу в колхозе и на шахтах Донбасса.

Так рассказывает вдова писателя Антонина Николаевна Пирожкова. И это косвенно подтверждается письмами Бабеля о его донбасских впечатлениях 1934 года. «Не знать Донецкий бассейн— это был истинный пробел в моей жизни... Я думаю, что еще раз должен вернуться сюда. На всех рабочих и инженерах некий особый отпечаток, который меня очень привлекает»,—пишет он родным из Горловки 8 января 1934 года. А через двенадцать дней еще: «Я хорошо сделал, что посетил Донбасс, я должен в совершенстве знать этот район. Как до конца узнать эту художественно несоизмеримую, неслыханную страну, которая называется СССР! Дух отваги и удачи в настоящий момент сильнее в нас, чем когда бы то ни было за шестнадцать лет революции».

Среди затерянных произведений Бабеля на современную тему Антонина Николаевна припоминает еще рассказ об одесских рыбаках. Скульптор И. Слоним, друг Бабеля, свидетельствует, что в 30-е годы Бабель очень интенсивно собирал материал для романа о чекистах.

Но сценарий?

Может быть, это одна из бабелевских мистификаций, до которых был великий охотник «самый веселый из членов Рабис» (так любил в шутку величать себя Бабель)?

Когда просмотришь около восьмисот сохранившихся писем Бабеля, его интервью, газетные отчеты о выступлениях, то от такого истолкования ленинградского письма сразу же приходится отказаться. Бабель всегда предпочитал писать, а не оповещать о своих замыслах. Он терпеть не мог говорить о незавершенных произведениях. Чрезвычайно скрытный, точнее сказать, невероятно застенчивый во всем, что касалось его работы, Бабель даже очень близким скупо и неопределенно сообщал о своих творческих планах, обычно не упоминая названий и лишь изредка говоря о теме. Но зато сообщения эти — по крайней мере поддающиеся проверке — чрезвычайно точны. Никаких шуток, никаких мистификаций не бывало в том, что касалось дела его жизни — литературы.

Итак, сценарий несомненно был, раз Бабель писал о нем как о полностью завершенном. Но, может быть, это не оригинальное произведение писателя, может быть, в письме шла речь об участии Бабеля в работе над чужим сценарием (его часто приглашали писать диалоги) или над экранизацией?

Такая версия выглядит весьма правдоподобно, поскольку подтверждается многими эпизодами биографии писателя. Еще в 20-е годы он создал сценарий по «Блуждающим звездам» Шолом-Алейхема и «Джимми Хиггинсу» Эптона Синклера; в 1934 году посвятил немало времени «очень хорошей работе — сценарию по поэме Багрицкого «Дума про Опанаса». В 1934—1935 годах он участвует в создании одной из лучших картин того времени — «Летчиков» режиссера Ю. Райзмана (сценарий А. Мачерета). В августе— декабре 1936 года он вместе с С. Эйзенштейном дорабатывает сценарий «Бежин луг». Сразу же его приглашают для консультаций по новому фильму Г. Александрова. С ноября 1937 по февраль 1938 года он живет в Киеве, в Липках и с Ю. Солнцевой готовит экранизацию романа Н. Островского «Как закалялась сталь» (сохранилось несколько листков этого сценария, написанного рукой Бабеля).

— Конечно же, речь в ленинградском письме идет о работе именно такого типа,— говорит нам одна известная журналистка, дружившая с Бабелем.— Особенно ему нравилось «вытягивать»

сценарий, который считался безнадежным... Ну, к нему обращались, как к врачу, с просьбой спасти больного, от которого уже все другие отказались...

Сравнение меткое... Остается, кажется, только одно: попробовать выяснить у кинематографистов, что же это был за «больной», которого Бабель взялся за двадцать дней исцелить...

И вдруг оказывается, что загадочный сценарий недавно обнаружен молодым киноведом В. Деминым.

В Госфильмофонде имеется потертая папочка, а в ней — семьдесят три листа машинописи.

На титульном листе: «И. Бабель. «Старая площадь, 4». Сценарий звукового художественного фильма. Киностудия «Союздетфильм». 1939».

На последнем листе пометка: «Ленинград, 20.IV.39». Место написания, дата окончания работы полностью совпадают с ленинградским письмом!

Вот и решена загадка последнего завершенного художественного произведения Бабеля, открывающего новую значительную страницу в его творчестве. Решена? Нет, хотя авторство Бабеля вне сомнений. «Загадки» только начинаются...

Все в сценарии «Старая площадь, 4» не совпадает на первый взгляд с нашим традиционным представлением о Бабеле (хотя черты его неподражаемого стиля совершенно четко ощутимы). Все — и конфликт (прямое, чуть ли не прямолинейное столкновение творческого отношения к жизни с карьеризмом, равнодушием, подозрительностью, трусостью), и типаж (ученые, конструкторы, летчики), и то, что мы весьма условно привыкли называть темой (борьба за советский дирижабль, да еще с дальним, космическим прицелом).

И сами сроки работы совершенно невероятны для Бабеля. Ведь над рассказом «короче воробьиного хвоста», он всегда трудился очень долго, потом откладывал на год, а то и на два, чтобы затем снова продолжить работу. Сколько переделок, отнявших не один месяц, сопровождало экранизацию «Как закалялась сталь»! А сценарий «Старая площадь, 4» был создан за двадцать дней! И писатель, привыкший едва ли не во всех случаях считать только что написанное незавершенным и потому обрекавший свои произведения на «вылеживание», в данном случае поступает прямо противоположно. Сценарий по возвращении в Москву сдается на студию. Его даже успевают прочитать — на экземпляре есть пометки и замечания, сделанные рукой, очевидно, редактора или режиссера.

А ведь приехав в Ленинград (начало апреля), Бабель, вероятно, и не собирался писать этот сценарий.

3 апреля он сообщает родным: «У меня здесь большая программа: музеи, окрестности, хочу также посетить места, где изучал ближнего, когда был репортером в Петрограде».

Да и сама поездка была предпринята в связи с другими творческими планами: «Заканчиваю последнюю кинематографическую работу (это будет фильм о Горьком)». Скорее всего именно об этом горьковском фильме Бабель писал из Ленинграда 11 апреля: «Работа подвигается, надеюсь закончить через несколько дней ту ее часть, где фигурирует Ленинград». А в «Старой площади, 4» ничто с Ленинградом не связано.

Для Бабеля это была поистине молниеносная творческая вспышка. Но вряд ли такой «грозовой разряд» мог бы произойти, если бы «электричество» для него не накапливалось исподволь, годами. Какие же жизненные впечатления и раздумья привели Бабеля к созданию сценария «Старая площадь, 4»? Есть ли связь между последней работой писателя и магистральной линией его идейно-творческих поисков?

Но прежде чем перейти к этому, надо сказать хоть немного об одной легенде, усиленно распространяемой «поклонниками» Бабеля из числа буржуазных литературных критиков. Им очень хочется представить Бабеля писателем, якобы умолкнувшим в 30-е годы потому, что его талант пришел в конфликт с советской действительностью. С этой целью они и объявляют многолетнюю работу Бабеля в кино своеобразным бегством от жизни, сугубо «кормящей работой», как выразился Паоло Милано в итальянском журнале «Л'Эспрессо» в 1961 году. Но уже то, чем мы сегодня располагаем (а это вряд ли охватывает и половину сделанного Бабелем), вполне достаточно для утверждения: почти четырнадцатилетняя непрерывная работа писателя в кино не была для него «отхожим промыслом». Она была его органической потребностью, с ней были связаны его раздумья о жизни, его стремления по-новому отразить действительность созидаемого социализма. Да, Бабель порой сетовал на то, что бесконечные приглашения студий отвлекают его от «чисто» литературных замыслов. Но редко когда он отвергал эти приглашения. И всегда брался за работу для кино с тем душевным жаром и бес-

компромиссной принципиальностью, которая так свойственна всем его художественным свершениям.

Еще до того как Бабель пришел в кино, он видел в этом только нарождавшемся виде искусства могучую силу, призванную сделать многое для создания новой жизни. В корреспонденции «Медресе и школа»* Бабель, размышляя о «внедрении в человеческие души» новых советских идей, о культурной революции, писал: «Избенка с выцветшей надписью на красном флажке «Трудовая школа» есть то зерно, к которому должны прилепиться и изба-читальня, и показательная мастерская, и культурный синематограф в будущем». Культурный синематограф — вот как сказано в 1922 году!

Именно такими взглядами, такими целями определялось «внезапное», «непонятное» для многих современников середины 20-х годов увлечение работой для кино Бабеля, уже приобретшего литературную славу. Иные относили это к моде, поветрию. В. Полонский с иронией писал М. Горькому, что даже Бабель «увязался» сочинять сценарии. А Бабель стремится привлечь в кино как можно больше литературных сил. В августе 1925 года он, по просьбе Д. Фурманова, ведет переговоры о возможности съемок «Чапаева».

Здесь нет возможности разбирать первый известный нам оригинальный сценарий Бабеля «Китайская мельница» (1927). Это веселая, сочная комедия, как отмечала газета «Труд», «в художественных образах пропагандирует идеи интернационализма». «Комсомольская правда» выражала уверенность, что картина «окажется очень полезным оружием в руках комсомола в его борьбе за культурный быт, в его агитации за коллективную хозяйственную работу». К сожалению, режиссер допустил одно серьезное отступление от сценария. Он выбросил эпизоды, где герой — секретарь сельской комсомольской ячейки Егор Живцов, приехавший в Москву на съезд «Авиахима»,— участвует в полетах над столицей. Эпизоды эти были решены Бабелем не в комедийном, а скорее в патетическом ключе. Радость человека, впервые ощутившего себя хозяином не только земли, а и неба; запомним этот мотив — он не был случайным у писателя.

Рубеж 20 и 30-х годов был, очевидно, и рубежом в развитии писателя. Он раздумывает над новыми темами, над новой манерой, стилем. Ознакомившись со сборником статей о своем творчестве (вышел в 1928 г.), Бабель пишет из Парижа родным: «Читаю, как будто речь идет о мертвом, настолько далеко то, что я пишу сейчас, от того, что я писал прежде».

Пребывание за границей (1927—1928) особенно обостряет бабелевское ощущение великих перемен, происходящих на Родине. «Все очень интересно,— пишет он 28 октября 1927 года из Марселя И. Лившицу,— но, по совести говоря, до души у меня не доходит. Духовная жизнь в России благороднее». А вот парижское письмо от 10 января 1928 года (тому же адресату): «А страна — как это ни странно — ужасно отсталая и очень провинциальная... Мы — из России — тоскуем по ветру больших мыслей и больших страстей». 26 января Бабель пишет Е. Зозуле: «У нас, как говорится, без перемен, какие на Западе перемены!» И в тот же день — А. Слоним: «Выискать стоящую книгу рассказов или просто стоящую книгу здесь очень трудно. По-нашему, французы пишут о пустяках; с нашей точки зрения (и как будто это правильная точка зрения)—все это очень скучно... Телу жить здесь хорошо — душа же тоскует по «планетарным» российским масштабам».

Запомним и этот настойчиво повторяющийся мотив — он очень существен для замысла сценария, написанного десять лет спустя.

Вернувшись на Родину, Бабель с необычайной энергией включается в работу. И не только литературную. «Я не могу больше писать так, как раньше, ни одной строчки,— говорил он,— я проделал большой путь — от Архангельска до Батума... Последние два года я живу «внизу», в деревне, в колхозах, стараюсь смотреть на жизнь изнутри». И это меньше всего походило на «созерцание» заезжего литератора. С февраля по апрель 1930 года Бабель принимает участие в коллективизации Бориспольского района на Киевщине. Позже — долгое время — работает секретарем сельсовета в подмосковной деревне. Он продолжает активно сотрудничать с украинскими кинематографистами. К сожалению, пока удалось определенно установить только то, что Бабель писал сценарий хроникально-документального фильма (вероятно, об индустриальных первенцах пятилетки). Он выезжал с этой целью на Днепрострой и в Днепропетровск, чтобы «изучить работу нескольких заводов». Была и специальная поездка в Ленинград — на маневры военного округа, которые проводил М. Тухачевский. Бабеля интересовало все, что определяло судьбы страны. Социалистическое переустройство деревни и гигантское созидание промышленности, перевооружение армии и героика научных

* Опубликована 14 сентября 1922 года в тифлисской газете «Заря Востока».

открытий (в июне 1934 года он несколько часов подряд беседовал с О.Шмидтом). И все это неуклонно вело его к созданию произведения, которое бы раскрыло, что «нет такой партии в мире, которой больше надобно было бы драться, ломать и воздвигать, чем партии, полной такой математической и ученой страсти».

В этих словах Бабеля из незавершенного рассказа 30-х годов «Еврейка» заключено зерно той идеи, которая пронизала сценарий «Старая площадь, 4». Замысел его органически «вписывается» в круг раздумий и поисков писателя в 30-е годы. Однако почему именно в форме сценария, а не прозаического произведения решает реализовать его Бабель? Думается, что это, во-первых, связано с определенными сдвигами в художественном мышлении и жанровых симпатиях писателя. В феврале 1935 года он пишет родным: «Происходит странное изменение: я не хочу писать в прозе, а только в драматической форме». Во-вторых, сам материал (воздухоплавание!) из всех непрозаических жанров лучше всего мог быть разработан средствами кино.

Тогда возникает очередной вопрос: в чем же диктовалось обращение Бабеля к такому, ранее необычному для него материалу, к совершенно новому кругу героев?

В 30-е годы в воздухоплавании, как, пожалуй, ни в одной другой сфере, происходил прямой, открытый «стык» ставшего уже «будничным», привычным грандиозного промышленного строительства с разработкой кардинально новых научных теорий. Здесь отвлеченные истины математики, физики, аэродинамики прямо вторгались в повседневный труд рядового человека и немедленно, «грубо, зримо» реализовались в делах рук его. Именно в этой сфере особенно четко вырисовывалась проблема: близящаяся научно-техническая революция и новый человек, переворот в мире машин и перестройка души человеческой. Это было время, когда самолеты, дирижабли, стратостаты вчерашней отсталой, «деревенской» России устанавливают целую серию мировых рекордов. Вот почему именно на таком материале видел Бабель возможность остро и достоверно раскрыть самый дух деятельности партии новаторов, «полной такой математической и ученой страсти», дух, становящийся уделом не одиночек, а массы.

«Сегодня затяжной прыжок с неба, завтра с Луны...» — волнуется мать пилота Фридмана. Вот так в самом начале сценария «Старая площадь, 4» начинает звучать давно уже занимавшая Бабеля тема наших «планетарных» масштабов. Пока — еще шуткой.

Но проходит время, и инженер-изобретатель Жуков разворачивает перед комсомольцами рисунок «чудовища невиданной формы» — «болида будущего»: «Вот осуществленные межпланетные путешествия... Вот полет на Луну. Скорости в тысячи километров в высших слоях атмосферы».

Здесь «сборы на Луну» уже не шутка, не словесные «фигуры», а реальное дело.

Нам, людям 60-х годов, эта связь споров героев о новом типе дирижабля с проблемой космических полетов может показаться несколько искусственным ходом сценариста, желавшего подчеркнуть размах дерзаний Жукова. Но в том-то и дело, что эта связь — совершенно реальная черта определенных научных исканий той эпохи. Исканий не кого иного, как... Циолковского. Ведь это он много лет утверждал, что путь к космической ракете лежит через дирижабль. Ведь это он пришел к выводу, что целый ряд причин «заставляет делать форму ракеты в виде дирижабля...». Заметим, что известный советский ракетостроитель Ф. Цандер также занимался дирижаблями. Идея водородного двигателя Жукова — в прямом «родстве» с идеями Циолковского и Цандера.

Бабель писал сценарий художественного фильма. Насколько же верны правде времени, насколько значительны конфликты и характеры сценария?

Старая площадь, 4 — это здание Центрального Комитета Коммунистической партии. Оно появляется дважды. В первом эпизоде сценария из него выходит Мурашко с заданием организовать Дирижаблестрой. В последнем мы видим героя, получившего новую «путевку»,— стране нужны высотные бомбовозы. Но это не формальное «кольцевое обрамление», понадобившееся для того, чтобы выразить идею, внешнюю по отношению к сюжету, к самим образам. «У нас все дела партийные», — говорит Мурашко. И это действительно характеризует изобразительные принципы сценария.

Сценарий Бабеля густо «заселен», здесь много персонажей. Одни выписаны чрезвычайно живо, остро, с особой бабелевской лаконичной пластичностью. Другим (их значительно меньше) — не хватает «объемности», излишне скупо обрисован их внутренний мир. Обрываются прочерченные блеклым пунктиром некоторые боковые сюжетные линии (Мальцева — Васильев, семья Толмазова). И все же этот сценарий, говоря словами Горького, «туго заряжен». Он оставляет сильное и цельное впечатление, ибо люди и события связаны здесь единым тугим узлом главной идеи — идеи невиданного творческого рывка народа, вдохновляемого партией.

Сценарий Бабеля в основном избежал той опасности, которая впоследствии не раз опрокидывала сюжеты сходного типа. Мы имеем в виду фильмы, где борьба человека со стихией, преодоление «трудностей техники», сшибка разных научных теорий заслоняли самих людей, столкновение различных нравственных позиций. Кстати, не потому ли меньше других удалась в сценарии фигура Толмазова, что он всего-навсего представляет иную, противоположную жуковской, научную точку зрения, но не обладает, так сказать, самостоятельным человеческим потенциалом?

Переломы в судьбах людей, штурмующих небо,— вот что определяет эмоционально-образный строй, композицию, ритм сценария. Бабель мастерски передает стремительное движение вздыбленной, пересоздаваемой жизни. Смещены вековые, привычные мерки и представления. Обнаруживаются возможности невероятных, неожиданных превращений. Случайная попутчица Мурашко по купе, «домашнее животное», педантично вяжущая кружевной воротник для платья, оказывается решительным и дерзким инженером Мальцевой. На строительство ЦК ВЛКСМ шлет комсорга. «Человек-кремень» — так его рекомендуют по телефону. «Кремень» оборачивается девчушкой восемнадцати лет, но вполне заслуживающей такой аттестации. Осмеянный жрецами науки изобретатель Жуков, который что-то чертит у себя дома среди оглушительного гама детворы, Жуков, который встречает незнакомого человека кипой справок, что он «не сумасшедший», в течение нескольких минут становится главным конструктором Дирижаблестроя...

Щедрое, окрашенное лукавым юмором бабелевское бытописание — не разрядка между грозовыми сшибками вокруг главного дела. И то и другое органически взаимосвязано.

Контрастность, вообще присущая стилю Бабеля, приобрела здесь иные качества. Не столько контрасты внутри одного характера (излюбленный прием в «Конармии»), сколько контрасты разных характеров. Контрасты в большей степени социально-этические, нежели индивидуально-психологические.

Именно так построены едва ли не наиболее значимые для конфликта сценария столкновения коллектива строителей, ученых, летчиков с профессором Полибиным.

Без преувеличения можно сказать, что Полибин — одно из крупнейших художественных открытий Бабеля, очень интересное явление в литературе 30-х годов.

Писатель зорко подметил новый общественный тип, как на дрожжах росший в созданной Сталиным атмосфере всепронизывающего администрирования и репрессий. Полибин менее всего похож на кастово ограниченного ученого (о таких немало писали в 30-е годы), колеблющегося — то ли ему «примкнуть» к Советской власти, то ли к ее врагам, то ли попытаться уйти в «чистую науку». Полибин — сугубый «практик». Но практик особого рода — совершенно равнодушный и к делу, и к науке, и к людям. Ему безразлично, чья теория победит — Жукова или Толмазова. Главное — вовремя примкнуть к победителю. А еще лучше, если потерпят поражение и тот и другой. Вот тогда-то этот хорек и дождется своей минуты. Ведь у него одно желание — оттереть талантливых людей и самому усесться в «главное кресло». Для этого все средства хороши, вплоть до доноса, который, конечно же, будет именоваться сигнализацией... Полибины на какое-то мгновение оказываются сильны: ведь у них-то не бывает ни ошибок, ни катастроф, поскольку они ничего не ищут, ничего не делают, а лишь выжидают. Убийственна великолепная реплика, которую дал Бабель Полибину в эпизоде, когда профессор после аварии появляется принимать бразды правления Дирижаблестроем: «Для начала запечатайте-ка... эллинг и распорядитесь о прекращении всяких работ». Вот когда «запечатывают» и «прекращают» — тогда Полибины в родной стихии!

Да, не легко было прокладывать пути в неизведанное тогда, когда разногласия в научных вопросах могли и у неплохих, да недалеких людей, вроде инженера Васильева, вызывать вот такую реакцию: «Не знаю, куда раньше звонить... в психиатрическую лечебницу или в НКВД? Сумасшедший это или вредитель?» Но, наверное, не меньше мужества надо было иметь, чтобы вставить эти слова в сценарий и высмеять человека, произносящего их...

...Бабель торопился, неслыханно торопился сдать сценарий в производство. Только ли свой творческий долг спешил он исполнить? А может, и гражданский? Но не стоит противопоставлять то, что слито воедино в последнем произведении замечательного советского писателя.

Пожалуй, хватит говорить о сценарии —читатель теперь имеет возможность судить о нем сам. Но «Старая площадь, 4» — произведение для кинематографа. Хорошо, чтобы оно дождалось и суда зрителей.



И. БАБЕЛЬ



Старая площадь, 4

I

Из здания ЦК ВКП(б) на Старой площади, 4, вышел сухощавый человек в кожаном пальто.

Над его головой — лепные буквы вывески: «ЦК ВКП (б-ов)».

Глаза человека в кожаном пальто смотрели не мигая прямо перед собой.

Его толкнула пробежавшая с пакетом женщина; он не почувствовал толчка и медленно пошел вперед — к длинному ряду машин, стоявших наискосок от здания ЦК.

Он нашел свою машину, открыл дверцу и сел рядом с шофером.

Долговязый шофер с лицом простодушным, курносым и азартным включил газ.

Машина шла по Москве.

Проезжая мимо Кремля, шофер искоса посмотрел на человека в кожаном пальто:

— Периферия?..

Сухощавый покачал головой:

— Москва...

Машина ныряет из переулка в переулок.

— Кто же мы, Алексей Кузьмич? — сказал шофер, не поворачивая головы.

Человек в кожаном пальто вышел из оцепенения.

— Кто мы?.. Дирижаблестрой.

— Крепко!.. — покрутил шофер головой.

Мелькают огни столицы.

Шофер — не поворачивая головы:

— Если по науке, дирижабль этот — как его понять?

— Понять надо, Вася, что легче воздуха...

Вася снова покрутил головой:

— Крепко!..

Сценарий И. Бабеля «Старая площадь, 4» подготовлен к публикации сотрудником Госфильмофонда СССР В. Деминым.

Алексей Кузьмич пошевелился:

— Как бы мы с тобой от этого Дирижаблестроя сами легче воздуха не оказались!..

Вася — ворочая рулем:

— Свободная вещь...

Машина шла по Москве.

— Как держать, Алексей Кузьмич?

— На шоссе, как на дачу ездили летом... Двенадцатый километр...

Машина оставила за собой город. С обеих сторон отливают изумрудом ранние весенние поля.

Вася остановился у двенадцатого километра. Алексей Кузьмич вышел из машины и пошел по мокрой траве в сторону от шоссе. За ним неумело ступает длинными ногами Вася.

Алексей Кузьмич стоял среди бесконечного пустого поля. Мокрая трава облепила его сапоги. Вася стоял рядом.

Оба молчали. Алексей Кузьмич оглянулся кругом, обвел глазами поле — всюду было пусто, только вдали чернели развалины старой казармы да торчала кривая, голая одинокая верба.

— Площадка...— сказал Алексей Кузьмич.

Вася обвел глазами «площадку» и произнес не то соболезнующе, не то злорадно:

— Было ты поле, стала площадка!..

— Все оно здесь,— заговорил Алексей Кузьмич.— Верфь, эллинги, газоочистительная станция, газгольдеры, конструкторская — весь Дирижаблестрой!

— Ну, и в чем дело? — запальчиво перебил его Вася.— В чем дело, Алексей Кузьмич?.. Выдвинули нас на двадцать шестом цехом заведовать... не хуже людей заведовали. Выдвинули нас в замдиректора на сорок втором — тоже от людей не стыдно было! В чем дело, Алексей Кузьмич? А хоть бы и легче воздуха...

— Вот и в ЦК так говорят...— сказал Алексей Кузьмич, не то соглашаясь, не то размышляя...

II

Деревянный барак на площадке Дирижаблестроя. Фанерными листами отгорожен небольшой куток с надписью: «Начальник Дирижаблестроя».

Через все помещение, прогрызаясь сквозь фанерный заборчик, протянула длинную черную трубу печка-времянка.

В «кабинете» начальника сидит Алексей Кузьмич в оперном кресле с перламутровой инкрустацией. Перед ним колченогий стол, заваленный бумагами, проектами, образцами материалов. В «кабинете» шум, гомон, толпится строительный народ; десятник в запачканных известью резиновых сапогах унылым басом заявляет:

— Не хотят — и край!

Мурашко вскинул на него глаза:

— Как не хотят?

— А по какому им случаю хотеть? — огрызнулся десятник.— На Анилинстрое по четвертому разряду отрывают, а у нас по второму работай! Потом столовая, вроде... как бы... не удовлетворяет...

— Это почему?

— Никак, товарищ Мурашко, не удовлетворяет... Теперь землекоп какой? Ему котлеты подай, а другой выищется — беф-строганов требует. Пообтерся народ!..

Мурашко записал в блокнот и обернулся к другому прорабу — рябому человечку с металлическим метром в руках:

— Ты чего?

Многочисленность и непрерывность строительных огорчений выработали в прорабе мрачную решимость в выражениях:

— Я?.. Через два дня стану...

— Цемент?..

— Он... Бочек сорок наскребу — и аминь.

За перегородкой на ящике, заменявшем стул, сидела секретарша — полная, добрая, розовая женщина. На втором ящике побольше лежали бумаги и стоял телефон, похожий на полевой и напоминавший своим видом фронт и передовые позиции. Секретарша безмятежным голосом сказала через перегородку:

— Алексей Кузьмич! Четвертый стройтрест...

Мурашко взял трубку:

— Мурашко у телефона...

Тут возникает большой кабинет директора стройтреста, человека с удивленно-поросячьим молочным лицом. За креслом директора стоит, нашептывая ему что-то на ухо, зам с черно-синей шевелюрой и излишне выразительным лицом провинциального актера.

Директор стройтреста тонким обиженным голосом жалуется в телефон:

— Не иначе, товарищ Мурашко, как вы с луны свалились!..

— А мы воздухоплаватели,— мрачно отвечает Мурашко,— нам не страшно...

Зам нагнулся к уху своего патрона и прошипел:

— Ты покрепче!..

Директор весь надулся:

— Я повторяю, что цемента нет и не предвидится!

Зам приник к самому уху патрона:

— Ты пожестче!

— К вашему сведению,— раздается тогда удручающе ровный голос Мурашко,— к вашему сведению: из Новороссийска четырнадцатого по накладной № 94611 в ваш адрес отгружено две тысячи тонн цементу. Двадцать первого он поступил на ваш московский склад.— И начальник Дирижаблестроя повесил трубку.

Поросячье лицо директора выразило высшую степень изумления и обиды.

— Говорит... четырнадцатого отгружено,— растерянно пролепетал он,— а двадцать первого поступило на склад!

Зам с излишне выразительным лицом побагровел, потом побледнел:

— Такое дело, Иван Семенович, это была одна записка...— зашептал он и стал озираться...

«Кабинет» Мурашко. Перед столом начальника стоял коротенький бухгалтер, похожий на гуся, собиравшегося взлететь. Поглаживая себя руками, он сдобным голосом выговаривал:

— Генеральную смету мы исчисляем в двадцать восемь миллионов.

За окном — дремучий голос:

— Аксинья, стрельни сорок копеек на заварку!

Мурашко посмотрел на оглаживающего себя бухгалтера:

— Не уложимся. Берите мою цифру — тридцать пять.

Бухгалтер весь вывернулся, как от удара бичом:

— Алексей Кузьмич, разрешите доложить...

Из-за перегородки — умиротворяющий голос секретарши Агнии Константиновны:

— Возьмите трубку... ЦК комсомола...

Возникает кабинет секретаря ЦК ВЛКСМ. В кресле беленькая девушка с косами, уложенными вокруг головы. Она пробежала глазами бумаги, лежавшие на столе, и заговорила с напористостью, которая не только была деловитость, но и молодость, и веселье, и сила, переполнявшие ее:

— Товарищ Мурашко, это тебе нужны, погоди?..— Девушка еще раз пробежала бумагу: — Конструкторы дирижаблей, эллингов, причальных мачт, водители аппаратов легче воздуха, механики газоочистительной станции... Погоди...— Она перевернула бумагу и закончила еще неудержимей: — Инженеры с воздухоплавательным уклоном, чертежники, работавшие на проекте дирижабля?..

Мурашко, зараженный этим потоком юности и веселья, в тон девушке ответил:

— Мне.

Секретарь ЦК отложила бумаги в сторону.

— Так вот, получишь хороших комсомольцев без всякого уклона.

Мурашко встрепенулся:

— А что я с ними делать буду?

— А другие что делают? — Секретарь ЦК посмотрела в окно — за окном была Москва.— Перемотаешь на свою катушку.

— А хваленая помощь где? — сказал тогда Мурашко.

— Зато какого мы тебе комсорга подобрали,— прервала его девушка с косицами,— бригадир сборки с электрозавода. Кремень человек.

Мурашко повесил трубку, но отсвет оживления не скоро еще сошел с его лица.

— Алексей Кузьмич,— подпрыгивал у его стола бухгалтер,— разрешите доложить... Не говоря уже об инструкции № 380, нас форменным образом режут лимитами.

В комнату Мурашко не столько вошла, сколько вломилась крохотная девушка в льняных непокорных кудрях и с лицом, на котором было написано непоколебимое упорство восемнадцати весен...

— Предупреждаю, что я их в глаза не видела! — сказала она с порога.

— Кого это? — спросил Мурашко, мало чему удивлявшийся.

— Да дирижаблей этих...

— А зачем, собственно, вам их видеть?

— Вот новое дело! — удивилась девушка.— Комсорг от ЦК комсомола — и «зачем вам их видеть»!

— Комсорг от ЦК?

— Ага,— ответила девушка. — Познакомились...

Она тряхнула руку Алексея Кузьмича и направилась к двери.

— Пойду посмотрю общежитие строительных рабочих, что-то оно кисло у вас выглядит. На дрянь похоже...

И не столько ушла, сколько вывалилась.

— Скандальная девица! — заключил, глядя ей вслед, главный бухгалтер.

— Бомба!— добавил прораб и уступил место бухгалтеру, подпрыгивающему все сильнее.

— Алексей Кузьмич, лично для меня точка зрения правительства абсолютно ясна. Дело в том, что лимиты...

— Ставьте тридцать пять...— перебил Мурашко тоном, исключавшим дискуссию.

Секретарша открыла дверь и пропустила голубоглазого розового старичка.

— Профессор Полибин,— сказала она, и на добром лице ее появились испуг и значительность.

Мурашко замахал на всех руками; комната опустела. Мурашко придвинул профессору единственное кресло с инкрустацией, а сам присел на кипу связанных паркетных дощечек.

Полибин заглянул в окно, огляделся кругом и медовым голосом произнес:

— Я бы отметил, что вы уже начали...

За перегородкой готовый взлететь бухгалтер пытался излить свое горе секретарше:

— Мне-то, Агния Константиновна, точка зрения правительства хорошо известна...

В «кабинете» Полибин, бегая по собеседнику голубыми глазками, сладчайше излагал целую декларацию.

— Я бы расценил, уважаемый Алексей Кузьмич, вопрос о кандидатуре на пост главного конструктора как вопрос более или менее неразрешимый... В самом деле, кто представляет данную дисциплину у нас в Союзе?

Мурашко придвинулся поближе на своей кипе.

— Знаменитый наш Иван Платонович Толмазов,— продолжал, неутомимо бегая глазами, Полибин,— академик, теоретик чистой воды...

— О нем и не мечтаем,— сказал Мурашко.

— Из школы Ивана Платоновича, — струился тенорок Полибина,— я бы остановился на Васильеве, но... молод, недопустимо молод...

— Недостаток, который с годами проходит,— заметил Мурашко.— А кого бы прикинуть помимо школы Ивана Платоновича?

Полибин — с остановившимися глазками, как бы проникая внутрь собственного сознания:

— Жуков, Петр Николаевич... Perpetuum mobile... Фантаст, я бы выразился, маньяк... Есть еще Ястржемский, но этот, я бы сказал, не подойдет... не наш...

Мурашко согласился:

— Этот не подойдет.

Пауза.

— А если, уважаемый профессор, вас за бока?..

Необыкновенное благообразие проступило на розовом лице Полибина... Он открыл рот, но в это мгновение у секретарши за перегородкой разразилось сражение: сражалась кроткая Агния Константиновна с пожилой женщиной в берете и с вытертой горжеткой на шее.

— Профессор Полибин — величина,— тыча в Агнию Константиновну сумкой, кричала женщина с горжеткой,— но я мать, гражданка, перед вами стоит мать!

Сватовство в кабинете Мурашко подходило к концу.

— Я мог бы указать в заключение,— рябь душевного волнения тронула елей полибинского голоса,— указать на весь мой двадцативосьмилетний научный стаж, на всю мою общественную работу, как сочувствующего с 1927 года...

Мурашко постучал указательным пальцем по собственному колену и поднялся:

— Обдумаем, дорогой профессор, обсудим.... Поговорим...

Полибин, округлив спину, пожал сухонькой ладонью широкую руку Мурашко и попятился назад. В дверях на него налетела горжетка. Она пропустила его, потом загородила собой дверь и перешла в наступление:

— Товарищ директор...

Мурашко нахлобучил кепку:

— Послезавтра... Сейчас уезжаю...

Но до отъезда было далеко. В дверях стояло существо, победоносно возбужденное и готовое к бою.

— Когда у матери к вам такое горе, тогда можно подождать с отъездом.—И она вытащила из сумки письмо.

— Это не от кого-нибудь письмо... Это от Елисеева...

Мурашко пробежал письмо и с интересом взглянул на посетительницу.

— Вы мать Фридмана?

— Я мать лихача... — скорбно ответила женщина.

Мурашко — запихивая бумаги в портфель:

— Товарищ Фридман... Раиса Львовна?

— Раиса Львовна.

— Все это хорошо, пилотом мы его возьмем, почему не взять, но дело-то все через год, не раньше... Потом, он ведь по субстратостатам, а у нас Дирижаблестрой...

Но Раиса Львовна не поколебалась.

— Что я у вас спрашиваю? Я спрашиваю одно: имеет право мать хотеть, чтобы ее единственный сын раскрывал парашют не в пятидесяти метрах от земли, а в трехстах метрах?.. На месте товарища Ворошилова,— всхлипывая, сказала Раиса Львовна, — я бы такого человека разорвала на куски, но, как мать, я должна терпеть...

Мурашко решительно схватил портфель:

— Раиса Львовна, право, мне некогда...

Раиса Львовна высморкалась и вытерла глаза:

— У вас, наверное, тоже есть мама?.. Она бы меня поняла, ваша мама... Как он рос?..— завопила она неожиданно.— Почему вы меня не спрашиваете, что я испытала, пока я его вырастила?.. Он же рос у меня на одном сливочном масле, на куриных котлетах, на одних витаминах. Душу я отдавала этим котлетам, все я отдавала этим котлетам, чтобы они, не дай бог, не пережарились, чтобы они не дай бог, не недожарились... И что я этим достигла?.. Сегодня затяжной прыжок с неба, завтра с Луны...

— Знаете что, Раиса Львовна,— перебил ее вдруг Мурашко.

— Нет, я не знаю,—всхлипывая, сказала мамаша Фридмана.

— Знаете что,— глаза Мурашко засверкали, и он придвинулся к ней вплотную.— Вы должны будете поставить нам столовую, Раиса Львовна. И если ваш Лева попадет сюда — кормить его вместе со всеми остальными котлетами на чистых витаминах...

Пораженная мамаша Фридмана сделала шаг назад:

— Вы, кажется, тоже лихач, товарищ директор... Я к вам пришла с таким горем...

Но Мурашко уже перешел в наступление:

— На чистом сливочном масле, на витаминах, а? Товарищ Фридман?

III

Ночь. Идущий поезд. Купе мягкого вагона. Мурашко погрузился в чтение английской технической книги. Рядом с ним вяжет кружевной воротник для платья русая спокойная женщина с пробором, лет двадцати шести.

Женщина взглянула на часы:

— Первый час...

— Я выйду... вы ложитесь.

Мурашко вышел в коридор и закурил.

Из умывальной прошел рослый, смуглорумяный, длинноногий парень в форме Аэрофлота. На плече у него висело мохнатое полотенце, в руках он держал мыльницу.

— Мурашко!.. Здорово!.. Куда?

— В Воронеж..

— Попутчик?.. Попутчица?..

— Попутчица...

— Категория?..

Мурашко немного подумал.

— Скорей всего домашнее животное...

— Не интересно,— сказал рослый парень с полотенцем и вошел к себе в купе.

Мурашко курил у окна: в стекло — мокрые, черные, трясущиеся на быстром ходу поля.

Спутница Мурашко успела к этому времени облачиться в пижаму, расчесать гребнем мягкие волосы. Она вынула из чемодана черную кожаную трубку с чертежами, положила ее в сгиб постели к стене, и прикрыла простыней; потом достала из сумки маленький револьвер и проверила патроны. Револьвер она положила под подушку, легла и укрылась одеялом.

IV

Невообразимый грохот. Размахивая деревянными саблями, сражаются двое мальчишек лет пяти-шести. Человек девяти лет играет на самодельном барабане, и, наконец, патриарх — двенадцатилетний Игорь — летает по комнате, уцепившись за деревянную модель большого дирижабля, подвешенного на веревках к потолку. Спокойствие сохраняет собака — старая лохматая собака, философски дремлющая на пороге.

Маленькие оконца заставлены геранью и кактусами. Повыше цветов укреплены клетки с птицами: здесь скворцы, дрозды, канарейки и птицы непонятного назначения. Все это поет, верещит, свистит.

В углу на двух табуретах — корыто. Пышно причесанная, пухлая женщина стирала белье, медленно и равномерно намыливая его. При этом она читала книгу, поставленную на подоконник.

На пороге этой необычайной комнаты в изумлении застыл Мурашко. На приход его никто не обратил внимания, только собака открыла один глаз и снова закрыла его.

— Я, гражданка, звонил, звонил...

При звуках чужого голоса дети перестали играть и с непритворным удивлением уставились на Мурашко. Летавший мальчик спрыгнул вниз. Собака вздрогнула от неожиданности.

— А у нас не заперто,— простодушно ответила женщина с высокой прической и стряхнула с покрасневших рук мыльную пену.— Что у нас возьмешь? Вам Жукова?.. Петя!— закричала женщина.— Петя!

В ответ ей сердито свистнул скворец.

— Нет его?..— огорчился Мурашко.

Женщина вытерла руки о передник.

— Да есть он, только не откликается. Он никогда не откликается. А вы войдите...

И забыв о Мурашко, она принялась за чтение.

Комната Жукова. На окнах опять герань и клетки с птицами. На деревянных полках — реторты, колбы, пузырьки. В углу токарный станок. На полу развалившиеся штабеля книг. На стульях, на столе, на кровати разложены чертежи. За столом с изрезанной клеенкой сидел в черной гриве волос человек лет пятидесяти в стальных очках, в ненужной бороденке и быстро чертил рейсфедером.

Мурашко кашлянул, постоял, пошуршал ногами. Но человек за столом ничего не слышал, или, вернее, он слышал таинственную, ему одному понятную музыку. Мурашко кашлянул громче. Жуков поднял голову от чертежа:

— Да?..

— Я из Москвы...— сказал Мурашко.

— Короче,— перебил его Жуков.

— Хочу предложить вам работу...

Жуков, откинув голову, захохотал, потом умолк, потом сказал отрывисто:

— Состою на службе... Конструктор привязных аэростатов... Халтурой не занимаюсь.

— Не то,— остановил его Мурашко.— Вы подавали в Совнарком докладную записку о проекте нового дирижабля?

Жуков вскочил:

— Комиссия? Вы комиссия? Черт вас побери!

Он выхватил из открытого ящика кипу бумажек и начал швырять их в Мурашко:

— Вот они, вот они!

— Кто — они? — сказал Мурашко.

— Справки от докторов, черт вас побери! Справки, что я здоров... Не удалось толмазовым вашим свести меня с ума! — неожиданным фальцетом взвизгнул Жуков.— И не удастся!..

Его привела в чувство невозмутимость Мурашко. Он смешался, сердито блеснул глазами из-под очков, отвернулся.

— Зачем вы приехали?

— Пригласить вас на работу в Дирижаблестрой.

Жуков с силой провел черту рейсфедером, откинулся, подумал и мирным, скорее утвердительным тоном сказал:

— Вы приглашаете меня?.. Вы сумасшедший?

Мурашко вынул картонный квадратик с фотографической карточкой.

Жуков в ужасе отпрянул.

— Бумажка?!

— Всего только удостоверение начальника Дирижаблестроя.

Жуков пронзительно посмотрел на гостя — за стальными очками горела буйная, упрямая мысль. Он провел рукой по волосам, затем быстро свернул несколько чертежей, взял две папки, связал все это веревкой, надел пальто, нахлобучил шляпу.

— Едем,— сказал он.

Оба вышли в соседнюю комнату.

— Катя, я еду в Москву,— невнятно пробормотал Жуков и неумело потрепал ребят по волосам.

Жена Жукова вытерла руки, подошла к мужу, поцеловала его в бороду и сказала:

— Привези лимонов.

Жуков, глядя поверх детей:

— Цицерону не забыть цитварного семени... Цицерон — это скворец,— растерянно сказал он Мурашко и вдруг заорал на детей: — Мать не обижайте!

— До свиданья, товарищ Жукова,— поклонился Мурашко.

— До свиданьица! — Она перестала читать и с детским любопытством спросила:— А зачем вы его забираете?

— Очень нужен,— сказал Мурашко.

Собака открыла сразу оба глаза. Отчаянно свистнул скворец...

На глухой провинциальной улице Мурашко и Жуков остановились на повороте, пропуская мимо себя автомобиль.

— Должность ваша будет...

— В Дирижаблестрое я готов подметать полы! — быстро сказал Жуков.

Мурашко улыбнулся:

— Будете главным конструктором, Петр Николаевич.

Жуков махнул бородой:

— Неважно... Главное, чтобы они летали...

— Кто — они?

— Советские дирижабли...

V

Приемная в Экономсовете СНК. Обложенные пачками бумаг группы хозяйственников, директоров, докладчиков, пришедших защищать свои проекты,— люди со всех концов страны.

Прошел человек с монгольским лицом, мелькнул расшитый халат.

Раскрылись заветные двери, из зала заседания вылетел человек в расстегнутом френче, с раскрытым портфелем, из которого хочет вылететь стайка бумаг. К нему ринулся поджидавший в дверях зам.

— Придерживаться инструкции № 380,— злобно, почти мистически прошептал вошедший.

Зам встал в позицию.

— Но позвольте...

— Ничего не позволяют,— пустым голосом сказал первый.

В приемной за столом — изучающий материалы Мурашко. Главбух бросил на него огненный взгляд и простонал:

— Алексей Кузьмич!

Вытирая платком с лица пот, катится из заветных дверей директор четвертого стройтреста. Перед ним вырастает сине-черный зам в хорошо сшитом костюме.

— Зарезали! — пролепетал директор.

Зам выпрямился:

— То есть на каком основании зарезали?

— На том основании, что извольте руководствоваться установленными лимитами...

И снова стон главбуха Дирижаблестроя:

— Алексей Кузьмич!..

Распахнулась заветная дверь. Дребезжащий голос секретаря:

— Дирижаблестрой...

С места срывается докладчик — длинный человек с пенсне на шнурке. Он увлекает за собой Мурашко. Дверь за ними закрывается.

Бухгалтер переходит тогда к заму из четвертого стройтреста. В нем он находит единомышленника:

— Абсолютно не хотят считаться с тем, что если человек знает точку зрения правительства, то с таким человеком надо считаться...

Зал заседаний. Десяток людей за круглым столом. Вкрадчивый докладчик, дергая пенсне на черном шнурке, сыплет привычные слова:

— В основном инструкция № 380 выполнена Дирижаблестроем с некоторыми поправочными коэффициентами, учитывая специфичность объекта. Принимая далее повышенные лимиты по строительству, комиссия предлагает исчислить стоимость объекта в 32 миллиона 446 тысяч рублей...

В приемной у заветной двери подпрыгивает бухгалтер.

В зале заседаний — заключительное слово председателя:

— Есть, товарищи, мнение...— говорит он.— Ввиду неудовлетворительности генерального проекта, ввиду того, что крохоборчески составленная смета не дает действительных перспектив этого важного дела, есть мнение, товарищи, вернуть проект для переработки... Предельный срок строительства установить в полтора года... Сумму капиталовложений определить ориентировочно в девяносто миллионов рублей. Предложить Дирижаблестрою представить новый проект и смету, исходя из этих показателей. Имеются возражения?

— Нет,—сказал Мурашко изменившимся, как бы охрипшим голосом,— не имеется.

Председатель кивнул секретарю, ведшему протокол:

— Возражений нет...

VI

По шоссе с громадной быстротой летит машина...

У переезда ее останавливает милиционер:

— Предъявите права.

На шоферском месте Вася, он сразу начал торговаться:

— Шестьдесят пять, больше не давал!

— Сто двадцать ты давал,— ответил милиционер.— Чья машина?

— Моя,— раздается голос Раисы Львовны, и плечо с горжеткой высунулось из окна.

— А вы кто?

— Я — Дирижаблестрой,— ответила Раиса Львовна. И когда машина тронулась, плечо с горжеткой снова показалось в окне и внушительно сказало: — Товарищ, надо знать, кого задерживать!

Машина идет по территории Дирижаблестроя, с трудом пробираясь мимо наваленных штабелей кирпича, досок, бревен, бочек с цементом. Машина едет мимо растущей кирпичной стены, мимо экскаваторов, грызущих грунт, мимо тягачей, увозящих платформы с грузом. На мгновение машина остановилась, чтобы пропустить игрушечный поезд узкоколейной железной дороги. В открытом маленьком вагончике сложены оконные рамы и стандартные двери. Глухой шум экскаваторов, скрежет лебедок, музыка стройки. В машине, остановившейся у шлагбаума, Раиса Львовна проводит с Васей производственное совещание:

— Как вы думаете, Василий, если завтра для ИТР будет на закуску рубленая селедочка?..

— Красота! — заявляет Вася.

— На первое куриный бульончик с фрикадельками...

— Пойдет! — подтверждает Вася.

— На второе кисло-сладкое мясо...

Тут Вася спасовал:

— Это — не знаю...

— Дивное блюдо,— уверяет его Раиса Львовна.— На третье штрудель...

— Красота! — мотнул головой Василий.— При вас, мамаша, свет увидали...

На повороте Раиса Львовна выскочила из машины.

— Но чего мне это стоит,— сказала она, удаляясь.— Дошло до того, что днем я мужа абсолютно не вижу...

Раиса Львовна проходит мимо остатков барака у одинокой, чудом уцелевшей вербы. Барак растаскивают молниеносно.

К прорабу величественно подплыла Раиса Львовна:

— Гражданин, где здесь вторая столовая?

Прораб — указывая на рабочих, разбирающих барак:

— Она самая...

— Ее же ломают?!

— Оно верно, что ломают,— согласился прораб.

— А новая?..— упавшим голосом сказала Раиса Львовна.

— Новую построить надо... Куда вы, гражданка?!

Перепрыгивая через обломки барака, Раиса Львовна мчалась к зданию главной конторы.

У Мурашко в этом здании новый кабинет— комната, в которой рабочие ставят четвертую готовую стену рядом с дверью. Но Мурашко сидит уже за письменным столом. Две уборщицы раскладывают на полу ковер.

Мимо секретарши пронеслась Раиса Львовна.

— Алексей Кузьмич! Ее же нет!..

— Кого нет?!

— Столовой нет! Я вне себя!..

— Выстроим, Раиса Львовна...

— Но вы же сказали заведовать?

— Заведовать успеется. А вы бы, пока суд да дело, за горло строителей, поставщиков, материальную часть...

Разговор был прерван необычным появлением Агнии Константиновны. С красными пятнами на лице она объявила страшным шепотом:

— Толмазов...

Мурашко вскочил, стал застегивать гимнастерку:

— Ну, Раиса Львовна, жара! Про Толмазова слыхали?

— Я, кажется, интеллигентный человек...— с достоинством произнесла Раиса Львовна.

Мурашко торопливо прибирал бумаги на столе, сунул тарелку с печеньем в ящик стола, поднял с полу и бросил в корзину бумажные клочья. При этом он говорил Раисе Львовне:

— Значит, действуйте... Неужели и вас учить?

— Меня учить не надо,— с сомнением в голосе сказала Раиса Львовна,— но поскольку вы просили заведовать...

И она удалилась.

Мурашко придвинул мягкое кресло поближе к столу.

В приемной около раскрасневшейся секретарши разговаривали двое: дышавший покоем и уверенностью немолодой человек с коротко стриженными волосами в просторном и дорогом костюме. Это был знаменитый человек — Толмазов. И рядом с ним — широкоплечий, чуть скуластый, тяжелый, крепко скроенный парень с невеселым лицом, аспирант Толмазова — Васильев.

— Иван Платонович,— говорил Васильев,— на вас вся надежда. Одно ваше слово...

— Скажем это слово,— ответил Толмазов голосом таким же просторным, как его костюм,— скажем, Сережа... В обиду не дадим...

В дверях — Мурашко.

— Прошу, Иван Платонович...

Мурашко — за столом, Толмазов — в кресле.

— Очень уж редко видеть вас приходится, Иван Платонович.

Толмазов — с допустимым для академика кокетством:

— На этот раз я в роли просителя...

— Значит, повезло нам,— вырвалось у Мурашко.

Толмазов вопросительно посмотрел на начальника строительства.

— Исполнить просьбу Толмазова,— объяснил свое восклицание Мурашко,— дело очень приятное... Приятных дел не так уж много, Иван Платонович.

Академик улыбнулся.

— Ну, спасибо. Дело идет об аспиранте нашего института Васильеве. Он недавно защитил диссертацию, защитил блестяще. Темой была моя вихревая теория.

Мурашко сочувственно кивнул головой.

— Васильев соединяет глубокие познания по аэродинамике с большой тщательностью и точностью в работе...

Мурашко снова кивнул головой.

— И вот оказывается, Васильева, как члена ВЛКСМ, перебрасывают на ваше строительство. Хотелось бы думать, товарищ...

Начальник строительства подсказал:

— ...Мурашко.

— ...товарищ Мурашко, что вы не станете возражать против оставления его при кафедре.

— Стану, — сказал Мурашко.— По правде говоря, были у меня некоторые колебания по поводу этой кандидатуры, но после той характеристики, которую вы ему дали... Придется вам отдать Васильева Дирижаблестрою, Иван Платонович...

У Толмазова по лицу пробежала тень. Он встал.

— Мне остается обратиться в высшую инстанцию...

В кабинет ворвался растрепанный Жуков.

— Алексей Кузьмич, просто вы кирпич после этого!.. На верфи опять...

Ошеломленный Толмазов отошел в сторону, но Жуков его увидел — и оба оцепенели.

— Здравствуйте, Иван Платонович! — раздался после паузы неожиданно тонкий голос Жукова.

Толмазов поклонился. Жуков поклонился в свою очередь, но в глазах его уже заблистали молнии:

— Как видите, жив и с ума не сошел...

— Если судить по вашей последней статье...

Жуков весь вскинулся, рванулся вперед:

— Не согласны?

Толмазов покачал головой:

— Коренным образом...

— Неужели же вы не удосужились понять?!— закричал Жуков, наступая на академика.

Толмазов повернулся к Мурашко и снисходительно объяснил:

— Мы с Петром Николаевичем спорим лет эдак с двадцать...

— В курсе, — сказал Мурашко.

Между тем Жуков кричал что-то близкое к бреду:

— Крючок, Иван Платонович, я-то крючок, никуда не гожусь, а вы похорошели, честное слово, похорошели... Красавец... Юноша красавец, мужчина-красавец, старик красавец... Бог — Иван Платонович, божество!..

Жуков извивался, дергал руками, метался по комнате.

Толмазов поморщился — и чтобы переменить неприятный ему разговор:

— Вы тоже с визитом к товарищу Мурашко?

Жуков чуть не плюнул:

— Да какой визит! Все из-за верфи...

Мурашко — слегка подавшись вперед:

— Петр Николаевич — главный конструктор Дирижаблестроя.

— А-а,— протянул потрясенный Толмазов.

— Вот вам и «а»! — Глаза Жукова сверкнули задорным мальчишеским огнем, и он убежал, что-то бормоча на ходу.

— Очень опасный шаг,— сказал тогда Толмазов, потерявший всю свою официальность.— Это фантазер, самоучка... Очень опасный человек!

— А мы его уравновесили,— взглянув на Толмазова, сказал Мурашко: — Мне звонили сегодня, Иван Платонович... Назначен Ученый совет Дирижаблестроя во главе с уважаемым академиком Толмазовым...

— Вы шутите? — сказал академик.

— Какие шутки,— сказал Мурашко,— надо же все-таки, чтобы они летали!

— Кто — они? — спросил Толмазов.

— Советские дирижабли...

VII

Мы видим удлиненные корпуса верфи, разбросанные на обширной площади эллинги, газгольдеры, причальную мачту. Некоторые здания готовы, другие отделываются, третьи в лесах. Огромный экскаватор захватывает доисторическими челюстями грунт и неустанно прорубается дальше.

Мы видим готовые здания управления, аэродинамической лаборатории, новой столовой.

Мы попадаем в конструкторскую. На чертежные столы, на склоненные головы девушек-чертежниц падают яркие снопы света. В углу над столом надпись: «Старший инженер группы оперения».

Случай свел когда-то Наташу Мальцеву с товарищем Мурашко в одном купе поезда. Теперь она на настоящем своем месте — «старший инженер группы оперения», двадцатишестилетняя русая женщина с пробором...

Ярко освещенный коридор. Блеск стен и больничная тишина.

По коридору мчится взъерошенный Жуков, его догоняет главбух.

— Петр Николаевич, ваша уборщица прислала заявление, просит пособия за счет жалования!

Жуков — отрывисто, на ходу:

— Аксинья... Хорошая женщина. Очень хорошая женщина. Дайте пять тысяч!

Еще мгновенье — и главбух, распростерши короткие крылышки, поднимется в воздух.

— Петр Николаевич! Она же просит восемьдесят рублей!...

Но Жуков уже скрылся в дверях конструкторской.

Наташа Мальцева подняла на Жукова пристальные, спокойные глаза, молча придвинула к нему большой чертеж с надписью: «Скоростной дирижабль «СССР-1», конструкция инженера Жукова» и кивнула уборщице:

— Сергея Ивановича!

Жуков быстро перебирал груду дополнительных чертежей, лежавших на соседнем столе. Потом впился глазами в эскизный чертеж разреза дирижабля.

— Здоровенная штука!

Наташа — все с тем же пристальным, спокойным взором, устремленным на Жукова:

— Гениальная.

Жуков сердито блеснул очками:

— Девичья восторженность?..

Наташа пожала плечами:

— Очевидность...

Вошел Васильев. К нему живо повернулся Жуков.

— Сергей Иванович, ну-ка, путевку в жизнь младенцу...

— Как видите, Васильев,— негромко сказала Мальцева,— дошло дело и до аэродинамических расчетов... Слово за вами...

Васильев подошел к чертежам, склонился над ними:

— Я не совсем разбираюсь. У вас гондола...

— К чертям гондолу! — закричал Жуков.— Внутрь... Залезать!.. Никаких телег!.. Внутрь...

— Баки для горючего...— начал Васильев.

— Никаких баков! Никакого горючего. Водородные моторы... Собственным газом...

— Основные идеи Петра Николаевича...— сказала Мальцева.

— Основные идеи Петра Николаевича мне известны,— перебил ее Васильев,— тем не менее я хотел бы найти рули управления...

Ярко и страстно блеснули из-под очков глаза Жукова:

— Не найдете!

— Тогда позволительно узнать,— с неприкрытой насмешкой спросил Васильев,— как вы будете управлять кораблем?

Жуков рванулся вперед, его остановил чертежный стол.

— Васильев, вы живете в восемнадцатом веке! Вместо рулей — кольцо, восьмиметровое кольцо на хвосте. Оно дает вам управление, скорость, подвижность... Батюшки, пятый!..— закричал он, бросив взгляд на часы. — Господь бог-то ждет небось? Сергей Иванович, значит, так — раздраконить?

И убегая, главный конструктор не то продекламировал, не то прокукарекал:

— А-э-ро-ди-на-мически!

Васильев смотрел ему вслед до тех пор, пока не захлопнулась дверь.

— Не знаю, куда раньше звонить,— сказал он Мальцевой,— в психиатрическую лечебницу или в НКВД? Сумасшедший это или вредитель?

— Это гений,— ответила Наташа.

— Опровергающий дважды два?

Тогда Наташа Васильеву в тон:

— Дважды два — это вихревая теория Толмазова?

Васильев взорвался, сжал руками стол.

— Нет, уважаемые товарищи,— закричал он, как будто уже выступал на митинге. — Нет, товарищи, тут наука не ночевала! Тут дело партийное, товарищи!

— У нас все дела партийные,— сказал Мурашко, возникший в дверях.— Спокойно, молодежь.

— Ишь, старый выискался! — пробормотала Аксинья, приютившаяся в углу.

— Алексей Кузьмич,— выпрямился Васильев,— я заявляю со всей ответственностью: моя группа рассчитывать этот бред не будет. Я требую экспертизы.

Наташа прищурилась:

— В лице академика Толмазова?

Васильев — едва сдерживая ярость:

— Если вам известен больший авторитет?..

VIII

Аэродинамическая лаборатория Дирижаблестроя. К потолку подвешены модели дирижаблей. На натянутой проволоке слабо качается серебряная, зализанная сигара с убранной внутрь гондолой и винтомоторной группой.

Рядом, в помещении аэродинамической трубы,— комиссия: Толмазов, Жуков, Мурашко, Васильев, Мальцева, Полибин, инженеры из конструкторского бюро. Гудит мотор воздушного насоса. Глаза обращены на стрелки приборов.

Мальцева выключила мотор.

Толмазов прошел в помещение модельной, за ним остальные. Он стал у стены, сверился с записью в блокноте.

— Теперь по результатам испытаний в трубе. Я принимаю водородный мотор, на это можно рискнуть. Я допускаю возможность небольшого увеличения скорости.

— Небольшого увеличения? — запальчиво перебил Жуков.— С полутораста километров на триста!

Толмазов продолжал:

— В остальном я напомню о вещах, известных каждому школьнику. При вашей конструкции кольца, заменяющего рули, кольцо неизбежно будет прилипать в пограничном слое воздуха, другими словами — дирижабль будет не управляем. Потрудитесь взглянуть — справочник фирмы Армштадт в Мангейме...

— Все ясно,— сказал Жуков,— луну выдумал немец!..

— На луну собирались вы, Петр Николаевич,— возразил Толмазов.

— Дойдет и до луны — проворчал Жуков.

Видя, что обсуждение уклоняется от научного русла, вмешался Полибин:

— Я бы отметил,— полился медовый голос,— некоторый дилетантизм в конструкции уважаемого Петра Николаевича...

— Придется с кольцом расстаться, Петр Николаевич,— грубо, в лоб сказал Толмазов.

— Я бы склонился к тому, чтобы присоединиться к заключению уважаемого Ивана Платоновича...—журчал Полибин.

Жуков сел в кресло. Он опустил голову, обхватил ее руками, закрыл глаза.

— Годы...—раздался его шепот,— десятилетия... ухабы... отчаяние... Мучить? — вскочил он.— Всю жизнь мучить? — Тощее тело его дергалось. Глаза мучительно сияли. — Жрецы науки! Архимандриты!..— выкрикивал он.— Три перста — два перста... Старая вера... Никониане!..

— Это все ваши аргументы? — холодно спросил Толмазов.

Жуков закрыл глаза и затих на мгновение.

— Мой аргумент,— сказал он неожиданно раздельно,— будет тот, что построенный нами дирижабль... мною, ею, — указывая на Мальцеву,— ею... — указывая на уборщицу,— будет летать над вашей поповской головой! Летать выше всех, дальше всех, быстрее всех!

Толмазов пожал плечами.

— Это стихи, а не наука. Возможность подъема дирижабля при нынешней его конструкции я считаю исключенной...

— Есть предложение начать заседание Ученого совета,— обычным своим голосом сказал Мурашко.

Толмазов встал и двинул креслом:

— Считаю излишним.

Жуков:

— Впервые присоединяюсь к мнению почтенного Ивана Платоновича...

Мурашко огляделся, чуть помедлил:

— Поскольку испытания в трубе дали неопределенный результат,— сказал он без всякой значительности,— проверим дискуссию в воздухе...

— Тогда у меня другое,— ринулся к нему Васильев,— другое, чисто человеческое: кто будет, которые поведут в воздух собственный гроб?..

IX

— Испытательная команда дирижабля «СССР-1» прибыла в ваше распоряжение в составе командира корабля Елисеева, пилота высоты Фридмана, пилота направления Петренко, инженера корабля Битюгова, штурмана Алексеева, радиста Аспарьяна, первого борт-механика Гуляева, второго борт-механика Борисова.

Перед закрытыми воротами эллинга летчик-испытатель Елисеев отдает рапорт Мурашко. Рядом с ним выстроились восемь летчиков в форме Аэрофлота.

Яркое июльское утро. Летное поле. В воздухе звено самолетов.

— Здравствуйте, товарищи! — сказал Мурашко.

— Здравствуйте! — ответили пилоты.

— А где у вас здесь Фридман?

Елисеев подвел Алексея Кузьмича к голубоглазому гиганту.

— Пилот высоты Лев Фридман.

— Ничего ребенок! — сказал Мурашко.

Фридман покраснел:

— Мамаша небось натрепалась?

Раздвигаются громадные ворота эллинга. На стропах висит серебряный дирижабль «СССР-1».

У дирижабля сборочная бригада во главе с Вихрашкой. Рядом с нею, сдерживая волнение, Наташа. Жуков сидит в кресле около кормы.

Пилоты обходят дирижабль. В глазах у них жадное любопытство.

Фридман, проходя мимо Вихрашки, украдкой пожимает ей руку. Пилоты и Мурашко подходят к корме корабля.

— Ну-ка, Наташа, раздраконьте,— Жуков жестом подзывает Мальцеву,— а то я навру...

Неожиданно сильный голос Наташи:

— Товарищи, перед вами дирижабль «СССР-1» конструкции инженера Жукова. В основу этой конструкции положена новая идея, которая должна дать нам резкое увеличение скорости, радиуса действия, высотного потолка и, главное, простоту и надежность управления...

Лицо Жукова, слушающего с закрытыми глазами...

Залитая светом новая столовая Дирижаблестроя. Накрахмаленные скатерти, начищенные полы, много цветов.

Раиса Львовна не упускает случая, чтобы провести производственное совещание.

— Что бы вы мне посоветовали на первое,— спрашивает она у главбуха,— фаршированную селедку или рубленую печеночку?

— Щи, почтеннейшая! — в сердцах отвечает бухгалтер. — Когда вы дадите нам обыкновеннейшие щи?

Высоко стоит солнце. По летному полю, направляясь в столовую, идет группа пилотов и конструкторов.

Рядом шагают два земляка — Мурашко и Елисеев.

— Давно дома не был?

— Да только что оттуда,— говорит Елисеев.

— Как там наши ребята?

— Ребята цветут,— сказал Елисеев.— Федька Костромин — секретарь райкома.

— Ишь ты!

— Витька у станка... Говорили, немыслимую какую-то норму дал...

— Варюха?..— спросил Мурашко.

— Варюха замуж вышла: парень свой, только под выходной никуда не годится.

— Дергает?

— Сильно...

— Ну, а Пономарев?..

Вторая пара — Вихрашка и Фридман.

— Если ты действительно хочешь за мною ухаживать,— наставительно говорит Вихрашка,— то ничего нового ты не придумаешь. Достань два билета на «Анну Каренину», а в выходной поедем на Химкинский вокзал...

В третьей паре — юный пилот Петренко и Агния Константиновна.

— Я лично с Володей Коккинаки в корне не согласен насчет скорости. Конечно, дирижабль на большой дистанции всегда обгонит. Я Володьке так и сказал...

— Занятная машина,— задумчиво говорит идущий вместе с Васильевым второй борт-механик Борисов, личность изглоданная и чем-то тоскливая,— очень занятная... Толмазовская вихревая теория, пожалуй, того...

— Не думаю...— процедил сквозь сжатые зубы Васильев.

Он быстро оглянулся по сторонам:

— Гроб... Летающий гроб... Вопрос еще— летающий ли?..

Мутные глаза Борисова с немым изумлением остановились на Васильеве. Тот еще раз оглянулся.

— Любительство... Авантюра!..

— Ты погоди...— растягивая слова, промычал Борисов,— ты...

— После поговорим! — Васильев заметил подходивших Наташу и Вихрашку.

— Товарищ Васильев! — позвала Наташа.— Это предательство,— сказала она Васильеву.— Это хуже, чем предательство, это тупость!

— Вечером собираю комитет комсомола,— сообщила Вихрашка и тряхнула головой.

Васильев вспыхнул:

— Вопрос в комитете поставлю я сам и еще кое-где...

Наташа всматривалась в него, как будто впервые увидела.

— Неужели ты действительно тупой человек?— произнесла она медленно, раздельно, испытующе, как бы спрашивая самое себя.

Васильев хотел ответить, сдержался, отошел, снова вернулся.

— Пожалуйста, дай мне чистый платок.

Наташа дает ему чистый платок и забирает грязный к себе в сумочку.

Вихрашка не может прийти в себя от изумления:

— Ну и хам!..

— Почему хам? — удивилась Наташа.

— Грязный платок сует!

— Да он уехал из дому и не успел чистый взять,— сказала Наташа.— Выйдешь замуж, тоже будешь о платках думать.

— Муж? — закричала Вихрашка.

— Вспомнила! — засмеялась Наташа.— Четвертый год...

У входа в столовую выстроился весь персонал во главе с Раисой Львовной.

— Товарищи пилоты! — встретила она прибывших заранее приготовленной речью.— Разрешите от имени коллектива стахановской столовой номер один...— И заметила сына.— Смотрите, мой лихач!..— закричала мамаша Фридман.

— Мамаша,— недовольно сказал Лева, — вы опять набираете высоту?

X

Общежитие пилотов. Ночь перед полетом. Ораторствует Петька:

— Я Мишке так и отрезал...

— Какому Мишке?

— Мишке Громову. Кому же еще?.. Нет, Миша, я в вопросах высотного режима с тобой не согласен... Можно и без кислородного прибора брать высоту... Важно присутствие духа...

— Треплетесь,— сухо заметил сидевший на кровати Борисов,— когда тут гроб!..

— Какой гроб? Глазетовый? — осведомился Лева.

— По желанию заказчика,— огрызнулся Борисов.— Летающий гроб инженера Жукова с кольцом на хвосте! Я вихревую теорию тоже читал, кольцо в пограничном слое будет неуправляемо, это факт...

— Ну, если бы Вася тебя слыхал! — вскричал Петренко.

— Какой Вася? — с досадой спросил Борисов.

— Да Молоков же!..

— Отвяжитесь! — тоскливо сказал Борисов.— Тут нарушается целая научная теория!..

В дверях Елисеев.

— Митинг перед полетом?.. Спать!

— Есть, спать! — ответил Лева и растянулся на кровати.

Мигая глазами, перед Елисеевым стоял второй борт-механик Борисов.

— Товарищ командир, разрешите сделать заявление... На основании полетного наставления СССР от полета отказываюсь ввиду ненадежности кольцевой системы управления.

Пауза.

Молчание; поиграли скулы Елисеева и окаменели.

— Пожалуйста, — сказал он. — Имеете право.— Еще есть отказ?

Молчание.

— Отказов нет,— сказал Лева.

— Отказов нет,— повторил Елисеев.— Спать! — И обернувшись к Борисову: — Переходите в четвертое общежитие...

Елисеев вышел.

Борисов торопливо собирал вещи.

Молчание. Оно длится так долго, что становится невыносимым.

— Ладно, — бормочет Борисов, собирая вещи,— воздушное наставление тоже попусту не писали...

В эллинге опробование водородных моторов. Перед Мурашко вырос Елисеев.

— Второй борт-механик отказался пойти в испытательный полет, мотивирует ненадежностью системы управления.

— Товарищ командир,— трепеща сказала Вихрашка,—я всю винтомоторную группу своими руками собирала...

— Не могу взять в полет непилота,— сказал Елисеев.

— «Не могу взять»!— проворчал Жуков.— А кого брать, как не ее?.. У нее не полет в глазах, звезды в глазах!

Елисеев улыбнулся:

— Звезды в глазах уставом не предусмотрены...

Сомнения разрешил Мурашко:

— Пойдешь в полет как член испытательной комиссии.

— «Спасибо» говорить? — буркнула Вихрашка.

— Обойдется.

— В глазах же полет,— ворчал Жуков.— Чего вам еще?..

XI

Раннее утро. Косые лучи солнца. Стартовая команда выводит из эллинга дирижабль. В стороне стоит группа членов Ученого совета.

— Я бы отметил весьма оригинальную форму объекта.

Фраза эта не может принадлежать никому, кроме Полибина.

Толмазов, стоящий особняком, увидел рядом с собой Васильева и высоко поднял бровь:

— Вы не летите?

— Мною подано особое мнение,— мрачно сказал Васильев.

Мощное гудение мотора.

— Я бы сказал...— начал Полибин.

— А вы скажите, — перебил его Толмазов.

Толмазов был невежлив. От этого даже Полибин разинул рот...

В рубке управления дирижабля — Елисеев, Фридман, Петренко.

У моторной группы — борт-механик и Вихрашка.

По внутреннему коридору дирижабля идут Наташа и Мурашко...

— Ну вот и летим, Алексей Кузьмич...

— А ведь насилу разрешили,— сказал Мурашко.— Толмазов с Васильевым поработали... как следует...

Команда Елисеева.

— Дать свободу!

— Есть, дать свободу! — ответил стартер.

— В полете! — крикнул стартер.

— Есть, в полете,— ответил Елисеев.

Дирижабль оторвался от земли.

Жуков постоял у окна, борода его вздрагивала, потом, спотыкаясь, глядя вперед невидящими глазами, подошел к приборам.

— Рули на взлет!— команда Елисеева.

— Есть, рули на взлет!

— Держать высоту восемьсот!

Мощное, ровное гудение моторов.

Молниеносные, ловкие, уверенные движения Вихрашки у моторов.

Голос Елисеева:

— Дать полный газ!

— Есть, дать полный газ!— как эхо отзывается пилот...

На земле.

Члены Ученого совета следят за эволюциями дирижабля.

— Я бы сказал,— просачивается голос Полибина,— что атмосферная тень более или менее бессильна парализовать кольцо Жукова...

На дирижабле.

Далекий голос Елисеева:

— Держать курс сто двадцать!

И тотчас же эхо:

— Есть, держать курс сто двадцать!

Жуков взглянул на прибор.

— Скорость триста! — закричал он на весь дирижабль и простер руки — на него прыгнула Вихрашка, поцеловала его и убежала к моторам.

— Я очень счастлива! — сказала Наташа, пристально по своей привычке глядя на Жукова.

На земле.

Полибин не может отказать себе в удовольствии сообщить академику Толмазову:

— Я бы отметил, что дирижабль абсолютно свободно управляется по горизонтали, что до некоторой степени противоречит вихревой теории...

В воздухе.

Голос Елисеева в мегафоне:

— Иду на посадку!

— Давай, Елисеич,— радостно ответил Мурашко.

Голос Елисеева яснее:

— Приготовиться! Переложить рули на посадку!

И сейчас же отзываются покорные голоса:

— Есть, переложить рули на посадку!

Но высота не убывает.

Дирижабль описал еще один круг. Фридман снова повернул штурвал. Жуков посмотрел на альтиметр. Высота не убывала.

— Товарищ командир! — негромко докладывает Фридман.— Рули высоты отказали!

Елисеев покраснел.

— Переложить резко рули на посадку!

— Есть, переложить резко рули на посадку.

Еще один круг. Фридман повернул штурвал. Вздрогнуло кольцо на хвосте дирижабля. Высота не убывала.

— Потеряла я колечко,— процедил про себя Елисеев,— потеряла я любовь...

Еще один круг.

На земле.

— Что такое, Иван Платонович? — тревожно спросил Васильев.

— Они не могут опуститься,— сказал Толмазов,— что и следовало ожидать...

— Позвольте, — взвизгнул Полибин,—вы говорили, что они не смогут подняться!

В воздухе.

— Ветер,— говорит Елисеев обыкновенным своим голосом,— как бы не забросило на высоту...— И другим голосом скомандовал: — Рули на посадку до отказа!

Лева Фридман с усилием повернул штурвал. На корме дирижабля громко хлопнуло кольцо; рванулась и поползла вверх оборванная штурпроводка.

— Травлю газ,— обыкновенным своим голосом сказал Елисеев Мурашко,— и сажусь статически. С этим кольцом иначе опуститься нельзя.

Дирижабль метало над полем. Елисеев заглянул вниз, на качающуюся землю...

— Пилотам Фридману и Петренко выйти на оболочку,— сказал он,— осмотреть оперение, закрепить штурпроводку!

— Есть, выйти на оболочку.

За штурвалы сели Елисеев и штурман. По внутренней шахте на оболочку выходят Фридман и Петька. Они ползут по оболочке, цепляясь за стропы, раскачиваемые ветром. Поддерживая друг друга, ползут к хвосту, нащупывают оборванный кусок троса, завязывают его узлом.

Дирижабль прибивало ветром к земле.

— Как?..— спросил Мурашко.

— Лучше не бывает,— ответил Елисеев.— Заработал руль направления.

И сказал в мегафон:

— Всему экипажу, кроме пилотов, приготовиться к прыжкам!

— Есть, приготовиться к прыжкам!

— Зачем? — спросил Мурашко.

— Не рассуждать! — побагровел Елисеев.— Выполнять приказ! Прыгать по аварийному расписанию!..

Первым прыгнул за борт Мурашко. Затем посыпались борт-механик, штурман, радист, инженер корабля.

Вихрашка, подбегая к выпускному люку, успела пожать руку Леве Фридману.

Наташа на мгновение задержалась у выпускного люка:

— Петр Николаевич, что же вы?..

— Разговоры?! — раздался голос Елисеева.

И Наташа полетела вниз.

Белыми облачками парили в воздухе парашютисты. Внутри остались замершие у рулей пилоты, Елисеев и Жуков.

— Товарищ Жуков, прыгайте!

Жуков отмахнулся.

— Бросьте молоть чепуху! Я буду до конца.

Резкий поворот рукоятки управления газом. Хлопнул, открываясь, газовый клапан.

Дирижабль шел вниз. На мгновение мелькнуло скуластое лицо Елисеева, широко раскрытые глаза Фридмана...

На земле.

Раиса Львовна вышла в форменной тужурке из здания столовой. Две подавальщицы несли за нею на блюде шоколадный торт в виде дирижабля.

— Скорей,— сказала Раиса Львовна.— Они идут домой!..

Дирижабль шел вниз.

— Отдать гайдтропы! — скомандовал Елисеев.

Полетели якоря. Дирижабль качнулся и вздрогнул в нескольких метрах от земли.

По полю бежала стартовая команда, хватая раскачиваемые ветром стропы. Нос дирижабля стукнулся о землю. Отлетел в сторону Елисеев. На него скатился расколотый прибор. Жуков упал на палубу, повалился в сторону. Пилоты уцепились за штурвал.

— Потеряла я колечко...— сказал Елисеев.— Все в порядке.— И вытер выступивший на лбу пот.

Фридман сидел, вцепившись обеими руками в штурвал.

— Вылезай, приехали! — сказал ему Елисеев.

Один за другим приземлялись парашютисты. К Наташе подбежал трясущийся Васильев. Задыхаясь, она сказала:

— Сережа, ты не помнишь, как мы рассчитали рейнольсы?

К дирижаблю бежали люди. Из открытого люка Елисеев и Лева вынесли неподвижное тело Жукова.

Всхлипнула мама, на торт мелко закапали слезы...

Из-под черной гривы волос по высокому лбу Жукова расползалось пламенное, алое пятно крови. Расколотые очки бессильно свисали врозь.

— Послушайте, Жуков...— сказал Толмазов, первым подбегая к раненому.

Кровавое пятно на лице Жукова делалось все больше и заливало щеки.

XII

Ночь. Три ослепительных луча висячих ламп озаряют склоненные головы Мальцевой, чертежницы Вари и лысую луковицу доброго старого тощего инженера Лейбовича.

В углу, затянутом тьмой, незатухающе светятся глаза Вихрашки.

— Ты скоро, Наташа? — говорит она чуть слышно и не двигаясь с места.

— Скоро...

Группа Мальцевой ищет ошибку в конструкции дирижабля. Ищут ошибку и в другом конце коридора — в кабинете Мурашко, в новом кабинете Мурашко, с тяжелой мебелью, с коврами и портьерами.

Это бурное заседание одной из бесчисленных комиссий с тем накалом страстей, который обычно предшествует переменам в жизни учреждения.

У стола выпрямился Мурашко, неправдоподобно бледный. К нему тянутся руки, сжимающиеся в кулаки, несутся яростные крики.

— Тысячи раз вам сигнализировали!— вопит Борисов.

— Право на риск!— стучит по столу графином Фридман.

Грохот восклицаний заглушил его слова. Этот грохот прорезал беспечный тенорок.

— Что за шум, а драки нет! — входя сказал Полибин, обмахнул платочком кресло и опустился в него.

Пренебрежение, значительность, почти брезгливость, с какой он развалился в кресле, были так разительно несхожи с прежним Полибиным, что собрание застыло...

— Давайте, уважаемый, — пряча платок, кивнул Полибин Мурашко.— Давайте, я слушаю вас...

Чертежная, населенная призраками тревоги и молчания.

— Наташа, ты скоро?

Наташа встала, колеблясь, и словно чужими ногами подошла к столу Лейбовича, разложила чертеж, подозвала глазами Вихрашку.

— Мне кажется, что это здесь, Лейбович.

Озаренные лучом головы над расчетом...

В кабинете Мурашко. Закинув голову, говорит Мурашко, опираясь ладонями о край стола:

— Я возражаю и буду возражать до конца...

— Короче, уважаемый,— прерывает его Полибин.

В чертежной.

Варя, Наташа и Лейбович вскочили, как будто на месте чертежа увидели зашевелившуюся змею.

Наташа закрыла глаза, потом открыла их, лицо ее было смочено слезами...

— Вихрашка, милая...— сказала она и протянула обе руки вперед.

— И все-то дело,— ожесточенно трясла мальчишеской головой Варя.— И вся-то авария!

Вихрашка переводила глаза с Лейбовича на Варю, с Вари на Наташу.

— Лейбович, милый, — сказала Наташа, дернулась, схватила расчет и опрометью убежала.

Из кабинета Мурашко шумной толпой вывалились в коридор заседавшие.

С несвойственной ему положительностью Фридман сказал шедшему рядом с ним Петренко:

— Дирижабль я, конечно, сожгу... Гробокопатели его не увидят!..Ты меня не знаешь, Петренко...

— Я тебя знаю,— возразил Петренко.

Мимо них прошел Мурашко. Его догнал мелкими шажками Полибин и взял начальника Дирижаблестроя под руку:

— Просился к вам старый Полибин — пренебрегли! А Полибин тут как тут... как будто бы и не стоило ссориться со стариком...

И стучащими, старательными шажками он побежал дальше. Ему навстречу, несомая крыльями счастья, мчалась Наташа. Крылья эти принесли ее к Мурашко.

— Ну-с, так-с, — сказал Мурашко, — слушали, постановили: предложить некоему Мурашко работу, пока суд да дело, свернуть; Жукова отстранить, дирижабль не то выбросить на свалку, не то снести в ломбард!..

— Алексей Кузьмич,— перебила его трясущаяся Наташа.

— Еще не все! Материалы передать прокурору. Теперь все.

— Алексей Кузьмич, — тихо сказала Наташа и взяла начальника за руку.— Я нашла ошибку...

XIII

Он почти лег на стол. Магический свет лампы падает на гриву волос, на повязку, сквозь которую проступила кровь. Жуков чертит.

Звонок.

— Войдите,— и он приблизил лицо вплотную к чертежу.

Но это звонок у входной двери. У входной двери Наташа, Фридман, Вихрашка.

Ночь. В машине сквозь стекло мелькнуло лицо Васи.

Звонок трещит безостановочно.

— Не слышит, — сказал Фридман и дернул ручку.

Дверь открылась. Она не была заперта. Комсомольцы на цыпочках прошли коридор и детскую, где спали четыре маленьких Жукова.

Подняв голову от чертежа, Жуков увидел гостей.

— Петр Николаевич! — голос Вихрашки вздрагивал; он был неумело суров и неумело торжествен.— От имени комитета комсомола, от имени всех комсомольцев мы выражаем вам сочувствие... И потом еще — мы выражаем уверенность...

— Я нашла ошибку,— ласкающим своим голосом сказала Наташа.

— Будет летать, маэстро!.. — закричал Фридман и осекся. Отсутствующее лицо Жукова. Пятно крови, как звезда, на повязке, глаза устремленные поверх собеседников.

— Петр Николаевич, — выдвинулась Вихрашка вперед,— мы должны сейчас же сделат,...

— Делать надо вот что... — ответил Жуков и развернул перед комсомольцами нарисованное на ватманской бумаге чудовище невиданной формы.

— Делать надо болид будущего...

Он дернул себя за повязку.

— Вот осуществленные межпланетные путешествия... Вот полет на луну. Скорости в тысячи километров в высших слоях атмосферы.

— Луна подождет,— ответил Фридман.— Поехали на верфь, Петр Николаевич...

На лицах комсомольцев смятение, почти отчаяние.

— Вы здесь сидите,— волнуясь сказала Вихрашка,— Петр Николаевич, и не знаете... На Мурашко нажим отчаяннейший... Завтра другие люди будут всем ведать, не вы...

— Вы неправы, Петр Николаевич,— сказала Наташа.

При звуках негромкого, непреклонного голоса Наташи Жуков сжался, метнулся, замер.

— Сегодня нужно одно: чтобы «СССР-1» прошел испытания...

— Покажите,— протянул к ней руку Жуков.

Наташа подала расчет.

Вихрашка удалилась на цыпочках в соседнюю комнату. Быстро набрала на телефоне номер:

— ЦК партии?.. 518... Там у вас Мурашко из Дирижаблестроя... Насилу сдвинули, Алексей Кузьмич...

Голос Мурашко:

— В каком состоянии?

— Да в каком состоянии?.. Болид будущего... Сейчас потащим на верфь...

Жуков молча сидел над расчетом. Потом встал, с тоской огляделся; что-то беспомощное и печальное отразилось на его лице.

— Петр Николаевич, — боязливо сказала Вихрашка,— ждем только вас... Вся сборочная на месте...

Жуков закрыл глаза.

— Новый аэродинамический расчет...— казалось, он говорил сам с собой,— перемены в кольце... Не сделаем... Никогда не сделаем...

Он прошелся по комнате с необычайной для него медленностью и усталостью. Неожиданно улыбнулся Наташе. Закинув голову, вышел в соседнюю комнату и набрал номер телефона. Неумелыми, негородскими словами Жуков медленно говорил в трубку:

— Я телефонирую в квартиру академика Толмазова?.. Если Иван Платонович захочет, пусть подойдет к телефонному аппарату...

Из квартиры Толмазова ответила старая женщина московского профессорского типа в молодящем ее пестром халате.

— Иван Платонович два часа как спит... Кто это говорит?

— Это говорит Жуков, у которого есть дело к Ивану Платоновичу... Дело, которое никто в Союзе, кроме Ивана Платоновича, исполнить не может.

Его прервал голос Анны Николаевны Толмазовой:

— Я попрошу вас в это время Ивана Платоновича не беспокоить...

И повесила трубку.

Жуков потер лоб и обернулся к комсомольцам:

— Она просит... — сказал он запинаясь,— она просит не беспокоить...

XIV

Жена академика ошиблась. Академик не спал. На длинном его столе разложены чертежи конструкции Жукова.

Толмазов переходит от одного чертежа к другому. Он взъерошен, руки его дрожат. Дрожащей рукой берет он пепельницу. Пепельница падает.

В дверях пудреное, насурмленное лицо Анны Николаевны.

— Иван Платонович, ты не спишь?

— Как видишь...

— Иван Платонович, звонил этот Жуков... Я не позвала...

— Сейчас же соединить!

— Тебя не поймешь, Иван Платонович,— обидчиво сказала Анна Николаевна,— то ты кричишь, что он сумасшедший...

Толмазов изучает чертежи...

— Иван Платонович, поскольку ты не спишь, я хотела поговорить с тобой о Тамаре... Тамара просит путевку...

Толмазов поднял голову от чертежа.

— Безумен Жуков, — проговорил он,— нормальна Тамара, нормальна ты... нормален Полибин... С вами вместе стал нормален и я — и перестал быть Толмазовым!..

Анна Николаевна чуть не заплакала:

— Господи... Иван Платонович... что же это такое? Все наперебой говорят, что дирижабль не мог сесть, а ты...

— Дура! — Толмазов задохся.— Почему он поднялся?!

— На этот вопрос вы и должны ответить,— сказал голос в дверях.

Толмазов обернулся. На пороге стоял Мурашко.

— Как вы прошли? — пролепетала Анна Николаевна.

— Домработница открыла...

За дверью — полуодетая, смятенная домработница.

— Уйди,— сказал Толмазов жене.

Анна Николаевна уползла и заплакала уже за дверью.

Толмазов стоял возле чертежей, как бы защищая их.

— Чем я обязан?

— Для того чтобы «СССР-1» прошел испытания, для того чтобы дополнить, видоизменить теорию академика Толмазова, для того чтобы Советский Союз узнал, что у него есть выдающийся конструктор Петр Жуков,— для этого академик Толмазов должен сделать аэродинамический расчет по кольцу Жукова...

— Я не совсем понял.

Руки Толмазова дрожали.

— Нет, вы поняли. И еще должны вы понять, что это дело...

Вопрос во взгляде Толмазова.

— Ну, чтобы они летали. Мне поручено Коммунистической партией, поручено Советской страной... Это поручение... ну, как бы это сказать попроще... это поручение я выполню.— Мурашко сел.— Я жду ответа,— сказал он.

XV

В очень хорошей машине развалился Полибин. Рядом угрюмый Васильев, угрюмее, чем всегда.

Мимо несутся поля, покрытые поспевшей рожью.

— Мой юный друг,— разглагольствует Полибин,— я бы сказал, что в Главном управлении вы не были на высоте... Новые птицы... новые песни... В заместителе главного конструктора я хотел бы больше уверенности и, не будем бояться слов, апломба... Призаймите у Ивана Платоновича...

— Да нечего занимать... После полета совсем тронулся...

— И очень просто, мой юный друг... Полет-то, скомпрометировав Жукова, весьма ощутительным образом задел вихревую теорию знаменитейшего академика Толмазова... У бильярдистов это называется комбинированный удар, когда одним ударом кия прорывается сукно, разбивается лампа над бильярдом и протыкается глаз партнера... Но, между прочим, в Главном управлении надо было быть энергичнее, а то как бы, мой друг, Жуков и компания не зашевелились...

Машина несется к Дирижаблестрою, мимо неярко блещущих полей...

В монтажной главной верфи сборочная бригада Вихрашки разбирает детали кольца.

— Ребята, гляди, — несется звонкий Вихрашкин голос,— чтобы за комсомольской бригадой дело не стало!..

— А когда оно за нами ставало? — басом отвечает долговязый парень, весь измазанный в машинном масле.

В дверях появилась непременная Аксинья:

— В чертежную зовут...

Вихрашка умчалась. Бежать надо было быстро, так как новый работник в конструкторской ждать не любил.

Новый этот работник был Иван Платонович Толмазов.

— Мальцева, мы проверим с вами боковые сечения... Лейбович, четыре часа на расчет... Где бригадир сборки?

— Здесь,— сказала Вихрашка и оробела.

— Фамилия ваша?..

— Аня Иванова...

— Ребята, у Вихрашки есть фамилия!

— Товарищ Иванова, в шесть часов надо закончить демонтаж кольца. Жуков, заснули вы, что ли?

— Я не заснул,— ответил Жуков.

Он смотрел на скинувшего пиджак Толмазова застенчиво и восхищенно и без особенного толка метался от одного чертежного стола к другому.

— Сережа, — Толмазов увидел оцепеневшего на пороге Васильева,— куда вы запропастились? Проверьте монтаж кольца. Завтра летим...

— На чем? — пропел тенорок за спиной Васильева, и появился Полибин.

Двинув ножкой, он склонился в сторону Толмазова и, не в силах удержать откровенной злобы, прошипел:

— Прыть для академика похвальная, но вряд ли не запоздалая...

В дверях появился Мурашко. Полибин двинул ножкой в его сторону.

— Привет товарищу Мурашко! Только что из Главного управления... Образована аварийная комиссия... Председатель оной комиссии перед вами... Для начала запечатайте-ка вы, друг мой, эллинг и распорядитесь о прекращении всяких работ.

— Письменный приказ,—сказал Мурашко.

— Воспоследует незамедлительно,— пропел Полибин и, казалось, стал выше ростом.

XVI

В здании рядом с эллингом молча и быстро работали Васильев и Наташа, соединяя какой-то провод.

Вихрашка и Фридман в кустах около газгольдера положили жестяные пакеты и быстро повели от них электрический провод.

В будке, недалеко от здания управления Дирижаблестроя, шофер Вася и чертежница Варя соединяли в пучок тонкие провода и привинчивали к мраморной доске рукоятку.

Вася посмотрел на часы и включил рубильник.

От пакета, лежавшего в кустах повалил густой дым.

В дежурке Дирижаблестроя Петренко читает книгу.

Завыла сирена. Ей ответили колокола громкого боя. Вспыхнули сигнальные лампочки, затрещал пожарный телеграф, зазвонили многочисленные телефоны на столе дежурного.

Петренко схватил две трубки зараз:

— Пожары на очистительной станции?! Первый и второй эллинги?.. Пожар на складе материалов?!

Петька бросил все трубки и схватился за единственный молчавший телефон.

— Квартиру Мурашко! Начальника строительства!.. Начальника!

Вопль Петренко долго оглашал дежурку.

Небо закрыли клубы черного дыма.

На газоочистительную станцию промчалась пожарная команда.

Спокойный голос Елисеева сказал в телефон:

— Дым подходит к эллингу, Алексей Кузьмич...

— Что вы предлагаете? — спросил Мурашко.

— Предлагаю вывести дирижабль в воздух.

— Действуйте согласно пожарной инструкции,— сказал Мурашко, положил трубку на рычаг и улыбнулся в первый раз за все эти дни.

На ходу одевались летчики.

Стартовая команда стремительно выводила дирижабль из эллинга.

С огнетушителями в руках пробежала группа комсомольцев из сборочной бригады Вихрашки.

Дым, жирный и черный, образовал на небе гряду туч, распухавших все больше.

Дирижабль оторвался и пошел в воздух...

Он прошел над шоссе, по которому мчался автомобиль Полибина.

Услышав гул моторов, Полибин выглянул из машины и увидел уходивший в небо дирижабль.

Из своего кабинета вышел Мурашко и обратился к секретарше:

— Агния Константиновна, сообщите отбой пожарной тревоги.

С борта дирижабля по радиотелефону звонила Вихрашка:

— Алексей Кузьмич, управляемость отличная. Скорость двести сорок. Все в порядке.

Дирижабль неожиданно развернулся против ветра.

— Курс сто двадцать! — скомандовал Елисеев.

— Есть, курс сто двадцать! — ответил Петренко и притворно нахмурился.

Дирижабль, послушно проделывая все эволюции, все увеличивал скорость.

И, наконец, очередь труднейшего из маневров:

— Спуск по спирали! — командует Елисеев.

— Есть, спуск по спирали! — ответил Фридман, от напряжения оскалив зубы.

Двухсотметровая серебряная сигара перешла в пике, спиральными кругами пошла к земле, на мгновение замерла и начала круто набирать высоту.

По радиотелефону звонила Наташа.

— Есть, спуск по спирали, Алексей Кузьмич! Все в порядке!

К выходившему из здания управления Мурашко подлетел ошеломленный Полибин с пакетом в руках.

— И за что только этим пожарным деньги платят! Задумали когда тревогу делать!..— повернулся к нему Мурашко.

И пошел на летное поле.

У эллинга на пустом перевернутом баке сидели рядышком два старика, закрывшись ладонями от солнца,— смотрели на плывший в высоте дирижабль.

Рядом с ними разноголосо шумела толпа рабочих и конструкторов Дирижаблестроя.

К двум старикам подошел такой же старый слесарь из монтажной, сел рядом с Толмазовым и Жуковым и, также закрывшись ладонью от солнца, стал следить за полетом «СССР-1»...

Летное поле заполнялось приехавшими из Москвы летчиками, корреспондентами, работниками авиационных заводов...

Шел третий час полета «СССР-1». Уже были побиты рекорды скорости и высоты.

Тогда к Мурашко подошел простоватого вида пятидесятилетний человек, председательствовавший в комиссии при прохождении сметы Дирижаблестроя.

— Ну, меня, брат, из Совнаркома взяли...

— Куда же это?..

— Да опять в ЦК. Я к тому, что придется, брат, ко мне наведаться... Дирижаблестрой-то уже перестал быть «строем»...

В пламенеющем небе — последнее видение серебристого «СССР-1».

XVII

Из здания ЦК ВКП(б) на Старой площади, 4, вышел сухощавый человек. Мгновение постоял, потом направился к длинному ряду автомобилей, ожидавших против подъезда.

Машина двинулась...

— Москва? — спросил Вася.

— Периферия...

Пауза.

— А именно сказать, кто мы, Алексей Кузьмич?..

— Высотные бомбовозы... Вот кто мы... Завод номер...

За окнами летела Москва.

Мемуары о недавнем

Леонид ЛУКОВ

Сердце, отданное людям

Стоит мне только услышать имя Бориса Горбатова, увидеть его книги — возникает в памяти мой родной город, комсомольское братство мариупольцев. Еще на главной улице города металлургов и рыбаков сверкают витрины нэпманских ресторанов и магазинов, но мы, комсомольцы первых призывов, уже мечтаем о высотах социалистической жизни. Мы дерзки. Дерзки во всем; мы мечтаем быть конструкторами машин, строителями новых заводов. Это в Донбассе-то, в бывшей вотчине французских, бельгийских, немецких предпринимателей, где все посты — от президента акционерного общества до смотрителя какого-нибудь заводского двора — занимали до революции Ришармы, Протце, Лебрены, Пуатье.

Мы мечтаем также быть актерами, режиссерами и даже писателями. Хотя ни одного писателя и ни одного режиссера советский Донбасс до этого не выдвигал.

Тогда в наш словарь входит слово «Забой». Не как название горной выработки, а как символическое имя объединения пролетарских писателей. В Артемовске, губернском центре, уже выходит тоненький, но такой дорогой нам журнал «Забой». На страницах его печатаются стихи *наших*, донбасских поэтов Павла Беспощадного, Юрия Черкасского, Алексея Селивановского, моих друзей-мариупольцев Андрея Снежина (Диманштейна), Евгения Царапкина, Юрия Месяцева. На страницах «Забоя» мы все, комсомольцы, читаем стихи Бориса Горбатова. Они нравятся нам, потому что в сердцах у каждого из нас, как пишет незнакомый поэт, тоже «бунтует Разин, а в умах властвует Ленин». Мы читаем стихи Бориса Горбатова на берегу моря у рыбацких баркасов, пропахших морем, рыбой, солью — теми запахами, на которых настаивается вино романтики. Мечтатели в штопаных брюках из сурового полотна на брюхе баркаса запальчиво обсуждают, какие еще музы не имеют своих «уполномоченных» в Донбассе.

— Писатели есть, — непререкаемо заявляет самый юный, но самый эрудированный из нас Андрей Снежин, — Горбатов, Селивановский, Беспощадный, Таежный. Нужны режиссеры... Ленчик, ты должен ставить непременно пьесу.

Я ставлю пьесу. «Отелло». Наш критик Юрий Месяцев пишет об этом рецензию. Но, несмотря на районную славу, я не думаю заниматься сценическим искусством. Я думаю только об учебе. Путевка комсомола на рабфак. В Харькове днем работа грузчиком на фабрике, вечером — учеба.

Кто знает, как сложился бы мой путь, если бы семнадцатилетнему рабфаковцу не попалась на глаза повесть о шахтерах-комсомольцах «Ячейка». Хотя она не могла не попасться. О ней тогда спорили во многих комсомольских общежитиях, о ней много и противоречиво писали. Она наполняла нас радостью, потому что, читая ее, мы читали о самих себе, о своей комсомольской юности. Я гордился тем, что автор ее — Борис Горбатов — мой земляк, «забоец», один из первых писателей чудесного края людей сильных, прямых, веселых, богатых выдумкой и энергией. Мы, донбассовцы, впервые открыли и признали его.

«Ячейка» повелительно приказала мне идти работать в кинематограф. Нужно работать в искусстве, чтобы показать в театре тех лю-

дей, что запечатлел Горбатов. Я должен ставить фильм о моих современниках, о моих ровесниках!

Когда-нибудь я или мои товарищи расскажем, как при поддержке П. П. Постышева становился на ноги «Кинорабмол», как я дебютировал в кино немым фильмом «Итальянка».

При осуществлении этого фильма «Ячейка» была для меня камертоном — она вдохновляла любовью к людям труда.

В то время лавры постановщиков разных «гробниц» и прочих псевдопсихологических драм манили многих режиссеров. Запад с его философией «сильной личности», искавший спасительных откровений в фрейдистской патологии, влиял на многих режиссеров. Постановщики «голубых снов» на целлулоиде скептически встречали молодых режиссеров: опять, мол, что-нибудь железо-угольное с бравадой о труде.

Но «Ячейка» раз навсегда убедила: нужно отображать людей, творящих трудом своим мир. Нет ничего выше и радостнее для художника, чем чувствовать пульс своего класса. Это было воспринято сердцем и навсегда вошло в сознание.

Можно было выбирать из навала сценариев и приключенческие и «психологические», с острыми сюжетами и с неожиданными концами. Но после прочтения «Ячейки» я обязан был ставить фильмы о героике труда, о ясных людях, устремленных к высотам мечты.

«Ячейка» убеждала, что нужны литература и кино не для снобиков, вылавливающих из-под текста какой-то особый смысл виденного и прочитанного. Были ведь и тогда проповедники кино и литературы только для «интеллектуального» зрителя и читателя. Из праха их развеянных жизнью теориек иные стяжатели рекламной славы пытаются и сейчас вздуть пламя.

Не шепотком, а громким голосом на всю мощность темы нужно было говорить с дорогим и любимым зрителем. Нужно подражать «Ячейке»... Осуществляя кинопостановку повести Александра Авдеенко «Я люблю», я мечтал о знакомстве с Б. Горбатовым.

Я привез в Москву фильм «Я люблю». Наша съемочная группа показывала его в штабе советской журналистики и публицистики — в Доме журналистов. В ту пору он был набит людьми, как соты пчелами. Сюда врывались ветры и запахи всех континентов, разных концов нашей страны. Их привозили с собой корреспонденты и писатели, ученые и изобретатели, деятели искусства и науки. Здесь часто бывали наши друзья из-за границы.

После просмотра ко мне подошел живой, полный внутренней динамики, крепкий, быстрый человек. Сквозь стекла больших очков смотрели приветливые, улыбающиеся глаза. Порывисто, сильно пожимая руку, он быстро сказал:

— Выслушайте донбассовца: я жму руку за показ старого Донбасса.

Кто-то представил незнакомца в очках:

— Борис Горбатов!

Потом в каком-то кафе неподалеку от Дома журналистов под гирляндами цветных фонариков мы ужинали с Горбатовым. Он был отличным композитором и дирижером споров, увлекательным рассказчиком. Мы спорили и истребляли раков. Это было любимое лакомство Горбатова. Казалось, что в тот вечер будут съедены все раки, выловленные в реках России.

Я начал говорить о непреходящем впечатлении, навеянном «Ячейкой», о том, как настраивала меня в работе эта книга.

Борис Леонтьевич покраснел и оборвал меня:

— Если хотите, чтоб мы дружили, никогда не говорите мне хорошо о моих книгах.

Я стал расспрашивать его, над чем он работает. Он тогда только вернулся с полярной зимовки. Я уже успел ознакомиться с его сценарием «Обыкновенная Арктика».

— Если бы вы так написали о сегодняшнем Донбассе!— вздохнул я, утаив о своем желании снять фильм по сценарию Горбатова.

— Я обязан это сделать. Есть название — как ключ темы.— И из небольшого чемоданчика (только теперь я заметил его) он извлек общую тетрадь. Вещи часто как бы аттестуют своих владельцев. Простенький порыжевший чемоданчик непререкаемо представлял хозяина: «Мы много изъездили. Мой патрон не любит перегружать меня. Я дружу только с его общей тетрадью, сменой белья, мылом, зубной щеткой. Нам легко пересаживаться с морских кораблей на воздушные, из вагонов в кузова полуторок».

Еще ближе стал мне Борис Горбатов.

— Видите название,— показывая тетрадь, говорил Горбатов,— «Жили два товарища». Они со мной всегда в дороге. Что мне рассказать вам о них?.. Пока я знаю, что они ровесники, влюблены в Донбасс... Я еще дол-

жен познакомиться, сродниться с ними. Но нужно написать хороший сценарий. Я знаю, как трудно в кино осуществлять то, что написано на бумаге.

Потом были встречи в Москве. Я приезжал из Киева, он—то из Свердловска, то из Заполярья.

— Как наши мальчики? — спрашивал обычно я.

— Пока я только знаю, что они юнцы, что любят Донбасс. Не больше. Я к ним присматриваюсь.

В этих коротких фразах чувствовалось, что писатель не расстается с двумя товарищами. У меня была уверенность, что сценарий будет написан.

И вдруг в дни освобождения нашей армией Западной Белоруссии, после многих месяцев разлуки, звонок на Киевскую студию, где я тогда работал.

— Говорит Горбатов. Еду в свою кавалерийскую часть. Есть либретто. Хочу вручить его вам. Вернусь из похода, напишу сценарий.

Все это произнесено по-горбатовски стремительно, коротко, бодро.

Я получил либретто будущего сценария.

Почти два года мы не встречались. В трагические дни сорок первого года раздался звонок на студию.

— Я в гостинице «Континенталь». Еду на фронт. Привез сценарий «Жили два товарища»,— говорил Горбатов.

Тогда я заканчивал съемки «Пархоменко». Борис Леонтьевич приехал посмотреть фильм.

Едва мы успели досмотреть материал, взвыли сирены воздушной тревоги. Где-то прошла волна вражеских бомбардировщиков. В городе рвались бомбы, взрывались нефтехранилища, лязгали затворы зениток, расставленных вблизи студии на окраине города. Всех нас выдворили из просмотрового зала в щели.

Шли волна за волной самолеты врага. Но Борис Леонтьевич не обращал внимания на бомбовые удары, на канонаду. Он стал говорить, что следует усилить в фильме, что уменьшить, что убрать совсем.

Он посоветовал мне:

— Нужно акцентировать на ином. У вас много места отведено боям с белополяками. А время требует, приказывает ревом вот этих штурмовиков со свастикой показать бои с немцами в гражданскую войну. Пархоменко ведь бил немцев. У поляков и так



Б. Горбатов

много ран, чтобы бередить их фильмом. Они наши братья, друзья, соратники. За провокации Пилсудского народ не отвечает.

Он говорил спокойно, не обращая внимания на лязг и металлический лай зениток, на бомбовые волны.

— Это повторение истории. Мы с вами уже пережили ее в детстве. Тогда тевтоны пришли в наш Донбасс, заливая землю кровью. Художник не должен забывать этого. Если даже надо переделать весь фильм — не нужно задумываться. Покажите нашествие вильгельмовских грабителей. Будите нас своими фильмами, а не просто иллюстрируйте факты истории. Пусть картина воспитывает новых Пархоменко.

Это была первая подлинно творческая встреча с Борисом Леонтьевичем.

Писатель, которого я любил как автора «Ячейки», который многих из нас — из поколения советских кинематографистов двадцатых годов—побудил искать пути к настоящим пластам народной жизни, к главной теме современности, теперь стал моим наставником, советчиком.

Моим ли только? Он принимал горячее участие в создании и других фильмов.

Это было горение коммуниста, которому противны собственнические притяжательные местоимения «свое», «мое». Ему было родным и сердечно близким все, что создавал советский народ, на что вдохновляла его партия. Он гордился успехами своих друзей в области искусства и глубоко переживал их неудачи, срывы, провалы.

Когда нужна была его помощь ради нашего искусства, а не ради успеха одного человека, он не считался ни со временем, ни с обстановкой, ни со своим здоровьем.

Работая над фильмом «Рядовой Александр Матросов», я почувствовал фальшь боевых сцен, в частности тех, где показывалась работа разведчиков. Я решил посоветоваться с Горбатовым. Он был болен, лечился в Барвихе. Но Борис Леонтьевич не только нашел возможным побеседовать со мной, дать советы. Он, как обычно, зажегся, переписал сцены, посвященные разведчикам. Он не мог допустить, чтобы в фильме были ложно показаны жизнь и подвиги его боевых друзей. Его меньше всего интересовали разные правовые и материальные обстоятельства. Он просто дополнил, обогатил сценарий.

Так всегда, без деклараций об ответственности писателя-коммуниста за наше кино, литературу, он делал все от него зависящее, чтобы они стали лучше, глубже, объемнее.

В годы войны мы встретились в Ташкенте. Он приехал свидеться с семьей всего дня на два.

«Это было в Донбассе»



И эти два дня посвятил работе нашей группы. Мы снимали «Два бойца». Борис Леонтьевич просмотрел весь материал. Он рассказал нам, как в действующей армии смотрят фильмы, как ждут жизнерадостных фильмов, с веселой или душевной песней, с острой, доброй шуткой. Он убедил нас, что фильмы должны нести радость на линию фронта. Он рассказывал, как в боях за Донбасс на Миусской линии смотрели фильм «Большая жизнь», как уверены люди, что взорванные и затопленные шахты снова оживут.

Этот рассказ писателя-фронтовика вдохновлял нас. Заряжал новой энергией.

Борис Леонтьевич убедил нас переделать диалоги в «Двух бойцах», он подсказал, что в фильме нужна по-солдатски нежная и грустная песня о любимой, о семье, о детях. Так возник замысел песни «Темная ночь».

Фильм создавали по повести Л. Славина, сценарий писал Е. Габрилович. Но для Горбатова это не был фильм по повести другого писателя, работа другого сценариста. Это был его — советский — фильм, и он старался помочь совершенствованию его. Он пришел в нашу группу как полпред воинов. Мы были рады, что слышали его голос, приняли его помощь.

Да так ведь бывало всегда. Стоило только узнать Борису Леонтьевичу, что его товарищи по литературе или кино создали новое произведение, как он старался увидеть его, прочитать и, если ждали его помощи, совета, прийти на помощь.

Он уехал из Ташкента, динамически зарядив нас на доработку «Двух бойцов» и побудив набирать творческие силы, для того чтобы готовиться к фильму о восстановлении Донбасса. В нем жил добрый садовник чувств — он умел оплодотворять людей замыслами.

В этом душевном, творческом внимании Б. Горбатова к товарищам я не был исключением. Члены Художественного совета Министерства кинематографии помнят, как внимательно, с какой благожелательной заинтересованностью Борис Леонтьевич относился к любому фильму. Он был беспощаден к ремесленным поделкам, «времянкам» в кино, как называл он приспособленческие, потрафляющие вкусу иных зрителей и руководителей студий фильмы.

В то же время он поддерживал искания, опыты талантливых людей, помогая им выбраться из «волчьих ям» неудач.

Кино он любил, считал, что искусственный водораздел между кино и литературой, создаваемый иными набившими руку поставщиками сценариев, нужно снести не красноречивыми призывами к писателям, а созданием условий для их работы в кино. Он отметал всякие разговоры о примате режиссуры в кино и театре, он был за единство в творческой работе драматургов, сценаристов и режиссеров кино и театра. Он неоднократно подчеркивал, что сценарий—фундамент настоящего кинопроизведения, что никакие ухищрения режиссера не могут возвысить до художественного уровня драмодельческие, даже затейливо и остро поданные пустышки.

Он всегда особенно неистово восставал против сработанных по газетным материалам сценариев о «его величестве рабочем классе». Его удручало, что иные сценаристы и писатели предпочитают бродить по историческим переулкам и мещанским тупикам, уходя от большака нашей жизни, от темы труда.

«Они не слышат запаха эпохи» — это было обличение и приговор.

Сам он — неутомимый путешественник по эпохе, по ее центральным магистралям.

Он дышал воздухом времени в степи своего родного Донбасса, на отрогах Урала, на берегах Ледовитого океана. Он вглядывался в глаза эпохи — это были глаза проходчиков и металлистов, полярников и докеров.

Я постигал во время каждой встречи внутреннюю работу, как бы лабораторию писателя. Он умел вслушиваться в звучание, в истинный смысл событий. Помню, ехали с киностудии Борис Леонтьевич, Марк Донской и я.

Где-то на улице Горького нашу машину остановили. Запрудив всю улицу, шла нескончаемая колонна военнопленных. Более двух часов шла колонна. Борис Леонтьевич стоял молча, уйдя в себя. Лишь изредка он обращал наше внимание на тишину, сковавшую центральную магистраль города. Стоявшие на тротуарах женщины изредка переговаривались шепотом. Борис смотрел на женщин, подростков. Порой кто-нибудь из женщин подавал пленным хлеб из своего небогатого пайка военных времен.

О чем-то думал сейчас Борис Леонтьевич?..

Когда машина наконец тронулась, мы с Донским стали расспрашивать его, о чем он размышлял, мы были уверены, что он что-то задумал и проверял.



«Это было в Донбассе»

— Меняю название повести,— наконец после долгих расспросов сказал Борис Леонтьевич.— «Непокоренные» — так нужно назвать повесть «Семья Тараса». Это единственно точное название. Видели, как наши люди относятся к пленным? Солдаты и офицеры фашистской армии убивали наших соотечественников, разрушали наши города, сносили заводы, превращали цветущие селения в зону мертвых пустынь. А женщины подавали пленным хлеб, потому что женщины — непокоренные. «Непокоренные» — так я назову повесть.

Я не раз видел, как при работе над сценариями Борис Леонтьевич перечеркивал десятки слов в поисках единственного — точного, емкого названия, эпитета, речения.

В ту очередную военную встречу Горбатов прочел нам «Семью Тараса» и вылетел на фронт.

Наша группа уехала в Донбасс на съемку фильма «Это было в Донбассе».

Закончилась война с Германией. Сразу из Берлина, заглянув в Москву лишь на два дня, Борис Леонтьевич приехал прямо в областной центр Донбасса.

Областной центр... Это был центр руин Донбасса, с затопленными шахтами, взорванными и изуродованными заводами, с цехами, из которых все было уворовано представителями разных концернов.

Областного города не было. На центральной улице лишь два здания. Груды закопченных камней. И трубы домов—как кресты на погосте.

— Нужно показать миру этот ужас, — говорил Борис Леонтьевич, — чтобы люди прокляли войну и ее зачинщиков. Пусть камни городов будят ненависть.

Он стал помогать нам, участвовал в съемках. Для него создание фильма было партийным долгом.

Мне особенно ярко запомнилось происшествие на съемке фильма «Это было в Донбассе».

Предстояло снять сцену казни советских людей гитлеровцами. За городом в голой степи сооружали виселицу непосредственно перед съемкой: впрок нельзя было поставить — в городе угля не было и жители все могли разобрать на топливо, тем более ненавистную виселицу.

Актеры стояли в лохмотьях на пронизывающем азовском суховее, ожидая, когда закончат постройку виселицы.

И вдруг раздался истошный крик: «Фашисты!» Так могут кричать только люди, видевшие смерть, почувствовавшие ее мертвящее дыхание.

Мы увидели человека, бегущего в степь. Борис Леонтьевич бросился за ним, догнал, обнял и стал уверять, что гитлеровцы не настоящие, что это актеры. Но уверить было не так легко — это был шахтер, переживший все ужасы фашистской оккупации.

С озабоченностью, душевной взволнованностью Борис Леонтьевич успокаивал шахтера. Он угостил его водкой, которую припасли для актеров, вынужденных сниматься на пронзительном стылом ветру. После съемки пришлось посылать за водкой на рынок. Но нам продали вместо водки бутылку с водой. Борис Леонтьевич сказал актерам, возмущенным тем, что хорошей водкой он угостил какого-то старика, а они теперь, мол, не могут согреться после съемки:

— Друзья. Мы отогреемся. Мы молоды. А старика нужно было успокоить. Этот человек пережил каторгу фашизма, и мы виноваты, что напомнили ему об этом.

Он обладал удивительной способностью сближаться с людьми, становиться близким им человеком. Это особенно резко бросилось в глаза во время нашей совместной поездки по шахтам Донбасса, когда мы готовились к съемке фильма «Донецкие шахтеры».

Вот приезжаем мы в шахтерский поселок Первомайку. Не успели еще как следует осмотреться, а Бориса Леонтьевича уже приглашают зайти в гости, запросто пообедать или поужинать. Шахтеры — люди радушные, хлебосольные, любящие хорошую компанию, шумный разговор, споры.

Все эти дни в Первомайке мы навещаем то одну, то другую семью, обедаем или ужинаем у забойщиков, слесарей.

Я смотрю, как беседует Горбатов с первомайцами. Если бы я не знал точно, что родился он не на этом руднике, то мог бы подумать, что он приехал в родной поселок. Его все интересует: как в Первомайке готовят борщ, кто из стариков остался на шахте, как определяют нормы, где учатся дети, какие цены на рынке, сколько в этом году соберут картофеля с огородов.

Это не расспросы. Это живая беседа. Потом, возвратясь в дом приезжих, он запишет наиболее интересное. Интересного много — от улыбок людей до их манеры говорить, до жестов и интонаций. Как жалеет Горбатов, возвращаясь с таких многочасовых встреч, что у него нет слуха, что не мог он спеть с шахтерами ни «Коногона», ни «Страдания».

Пять, десять встреч. Казалось бы, обилие впечатлений, мыслей, наблюдений. Но Борис Леонтьевич продолжает встречи. Он выискивает какие-то особые слова, какие-то заветные настроения. К нему приходят и советоваться и поделиться своими заботами.

После Первомайки — поездка в другие шахтерские поселки. Кажется, Горбатов хочет познакомиться со всеми шахтерами Донбасса.

«Донецкие шахтеры»



Сотни людей знал Борис Леонтьевич в Донбассе, в каждом городе и поселке были его знакомые. И, несмотря на это, он искал новых встреч с людьми.

— Знакомства! Знакомства! Знакомства! — всегда говорил он своим друзьям литераторам, режиссерам, актерам. — Каждый человек может обогатить вас не только своими мыслями, переживаниями, жизненным опытом, но и рассказами о своих друзьях.

Шахтер, которого так взволнованно успокаивал Борис Леонтьевич во время съемок сцены у виселицы, стал его товарищем. Он рассказывал ему, как по оккупированному городу вели пленных. Строй конвоиров с примкнутыми штыками окружал их. Конвоиры вели откормленных сторожевых собак. Шахтер поведал о страшном произволе, о каторжной работе на рудниках разных дирекционов, о мертвом Донбассе. Эпизоды, рассказанные шахтером, стали центральными сценами фильма «Это было в Донбассе».

Обычно, возвратясь из шахтерского дома, с шахтерской вечеринки, ночью он долго не может уснуть. Возбужден, обрадован впечатлениями. Он сидит за столом, что-то записывает. Потом отрывается и спрашивает:

— А вы видели, какое у старика камеронщика лицо? Оно вылеплено Роденом. А те двое ребят — врубмашинисты? Слышали, сколько прочитали они? Это будущие операторы машинных комплексов. Это рабочая интеллигенция. Как живут люди!.. Москвичи скажут, что мы лакируем быт шахтерских жилищ.

Он оказался прав. Упрек в лакировке быта шахтеров мы услыхали не от столичных обывателей, а от руководителей Союза писателей.

Как-то ехали мы в Чистякове, и вдруг на въезде в этот шахтерский город Борис Леонтьевич попросил шофера остановить машину.

Стояла на околице хатка из самана, под камышовой крышей, обнесенная широкими плитами известняковой изгороди.

Борис Леонтьевич вышел из машины, стал расспрашивать пожилую женщину, как давно построен дом, кто сейчас живет в нем. Он был особенно взволнован. Шофер, уже привыкший к тому, что Борис Леонтьевич может заговорить и разговориться с любым донбассовцем, удивленно смотрел на меня.



«Донецкие шахтеры»

Когда отошла машина, Борис Леонтьевич после долгой паузы произнес:

— В таком доме на шахте в Варварополье я впервые увидел мир.

Он стал рассказывать о своем детстве в шахтерском поселке, об играх на отвалах породы, о типах старых шахтеров.

Каким будет Донбасс через пятнадцать-двадцать лет?.. Как будут работать, жить люди?.. Что они скажут о нас, их предшественниках? Это все волновало его.

Работая над фильмом «Донецкие шахтеры», он шел к главным консультантам — шахтерам.

Перед поездкой в Донбасс для работы над сценарием на квартире у Бориса Леонтьевича собрались известные конструкторы. Они рассказывали о своих замыслах.

— Все было рассказано интересно, но все-таки мы поедем в Донбасс, прощупаем, что такое комбайн для шахтеров.

Горбатов любил выражение — «прощупать жизнь своими руками».

В Донецке мы провели несколько дней в Гипроуглемаше. Но Горбатову этого было мало, ему нужно было слышать мнение шахтеров о комбайнах, их мечты, желания.

Приход комбайна многих шахтеров радовал, а многих огорчал. Не так просто людям в зрелом возрасте приобретать новую профессию, многим она не давалась легко, тем более что машинист должен обладать широкими знаниями.



На съемках фильма «Донецкие шахтеры»

Недели разъездов по шахтерским поселкам, застольные беседы с шахтерами, их женами, детьми. Обеды с борщами, которые так поэтически воспел Б. Горбатов в своем романе «Донбасс».

И вдруг оказалось, что блокнот с записями утерян.

— Восстанавливайте записи, — посоветовал я,— у вас отличная память.

— Нет, нужно снова ехать, снова накапливать наблюдения. Я не должен заниматься сочинительством. Знаете, что такое живая речь людей? Как часто в наших сценариях, пьесах и прозе нет этой живой речи. Мы нередко подменяем лапидарное выражение мысли вычурными, внешне цветистыми, пустыми фразами. Мы должны с вами показать архаистов и новаторов, людей безразличных и робких. Сегодня на дуэли не вызывают. Нужно, чтобы поединок мыслей и чувств был точно выражен словами. Чтобы герой вызвал к себе симпатии и побеждал не так, как при игре в шашки, где устраивают поддавки, не с помощью искусственных столкновений, оглупляющих врага, а своим интеллектом, словом.

Мне особенно памятно отношение Бориса Леонтьевича к языку. Он никогда не считал законченными диалоги, монологи, реплики— он неустанно шлифовал их.

Он учился языку у людей труда, и признанное ими слово было для него литературным, хотя бы его не было в академическом словаре.

— Если самый главный языковед — народ — принял это слово в свой словарь,— говорил Горбатов,— оно перестает быть техницизмом. И культура речи определяется не сохранением кондовых, избяных речений, а гибкостью, пластичностью, многообразием языка, позволяющими наиболее точно и объемно выразить мысль. Сорок лет назад «антенна» была техницизмом, «карбюратор» был известен только узкому кругу людей. Теперь технические слова вошли в повседневность.

Чем больше работа сближала меня с Борисом Леонтьевичем, тем сильнее я ощущал, как ему дорого советское кино. Я рассказываю о совместной работе с Горбатовым не ради встречи с памятью прошлых лет, а для того чтобы молодые мастера кино и писатели узнали, что такое подлинная творческая дружба, как понимал ее Горбатов.

Кстати, полезно было бы разыскать стенограммы выступлений Б. Горбатова на так называемом Большом художественном совете Министерства кинематографии. В них много ценных суждений о кино, о драматургах и режиссерах. Мне особенно запомнилось одно: Борис Леонтьевич говорил, что важна не только драматургия кинопроизведения, выбор героев, но и настроение фильма. Когда художник делится всем сокровенным со зрителем, тем, о чем можно сказать в беседе с самым заветным другом, тем, о чем говорят с глазу на глаз, тогда создается настроение, которое покоряет зрителя. Тогда зритель говорит сам себе: «верю». А это самое большое, на что может рассчитывать художник. Самая большая награда — увлеченность зрителя идеями автора.

У нас немало говорят о творческом содружестве писателей и режиссеров, но оно ограничивается нередко передачей сценария из рук одного в руки другого.

Борис Леонтьевич никогда не вмешивался в работу режиссеров, но всегда участвовал в непрерывной работе над сценарием даже в процессе съемки.

При таком взаимоотношении художников становилась ясна схоластическая сущность спора о том, кто важнее — режиссер или автор?

Борис Леонтьевич строго проверял необходимость любой сцены, любого кадра в сценарии и кинофильме. Самыми верными мерилами для него были правда и художествен-

ность; они не существовали для него в произведении раздельно, они должны были быть сплавлены. И свои наблюдения он выверял в бесчисленных встречах со зрителями. Их голоса, их раздумья, их мнения были для него ориентирами. Когда он бывал убежден, что сцена необходима в фильме, он отстаивал ее с воинственным упорством.

Так он старался восстановить эпизод беседы Ленина с комсомольцем Ефимчиком в фильме «Это было в Донбассе».

Это был очень поэтичный эпизод. Комсомолец, голодный, плохо одетый, стоит на посту у продовольственного склада. Голод погружает его в полудремоту. Ему чудится, что к нему подошел Ленин. «Ты голоден, Ефимчик? — участливо спрашивает комсомольца Ильич.—Потерпи, всего будет вдоволь, Ефимчик. Поверь, будешь жить хорошо и радостно».

Сталин приказал вырезать этот эпизод якобы потому, что снег был похож на вату. Нам не разрешили переснять его. Борис Леонтьевич пытался добиться разрешения на восстановление эпизода. Но тщетно.

Борис Леонтьевич был замечательным другом.

В дни, когда меня критиковали за вторую серию фильма «Большая жизнь», он не только душевно, внимательно относился ко мне, он поддерживал меня, заезжал за мной, приглашал на вечера, просмотры. Борис Леонтьевич вопреки этому стал писать для меня сценарий фильма «Донецкие шахтеры».

У меня хранятся простые часы «Победа», но с дорогой, неповторимой надписью. Они для меня заветнее самых драгоценных сувениров. На них выгравировано: «В день возрождения донецкому шахтеру Лукову от шахтера Горбатова». Это было подарено в день моего рождения, но он совпал с днем моего «возрождения» в художественном кино.

Борис Леонтьевич не любил красивых фраз, рассуждений о внимании к человеку. Ненавидел филантропию. Считал ее унизительной для людей, оскорбляющей их. Но когда к нему обращались с просьбой, он считал обязанностью выполнить ее.

К нему часто приходили, приезжали донбассовцы по разным личным делам. Тогда он прекращал работу над романом, сценарием, ехал кого-то устраивать в техникум, кого-то определять на работу, кому-то помогал получить пенсию.

Как-то раз, когда мы ожидали от него переработанного эпизода сценария, он занялся выполнением просьбы приехавшего горняка. Наша съемочная группа вынуждена была прекратить съемку. Мы не выполняли из-за этого плана.

Я не без укоризны рассказал ему о простое.

— Зато шахтер уехал домой с радостным настроением, — заметил Борис Леонтьевич, — это главное. Если вы скажете своим руководителям, что не выполнили план потому, что оказана была поддержка человеку, вас не осудят.

Его номер в гостинице «Донбасс», ставший на год его квартирой, всегда заполняли посетители из Краматорска, Артемовска, Горловки, Енакиева. Они приезжали к писателю, о котором порой только слыхали от других, за советом и помощью. И тогда Борис Леонтьевич считал уже своей первостепенной задачей помочь людям. Все откладывал в сторону.

Вспоминая о встречах, о том, что сделал Борис Горбатов, невольно думаешь, какую наполненную, емкую жизнь прожил он.

Неужели в год кончины ему было только сорок четыре?

Л. ГУРЕВИЧ

По-новому

Провести водораздел между литературой и журналистикой нелегко. Но один признак — живость отклика на события — не дает ошибиться. Не состязаясь со старшей сестрой в глубине постижения мира, журналистика кует горячее железо. Она обязана держать руку на пульсе эпохи. Все это относится и к киножурналистике. Тем удивительней парадокс вчерашнего, да во многом и сегодняшнего дня нашего документального кино.

Парадоксально, что именно в нем, постоянно и непосредственно соприкасающемся с жизнью, дольше всего задержались штампы помпезности и «показухи», все еще донашиваются бутафорские доспехи велеречивой патетики времен культа личности.

Впрочем, как говорится, «лед тронулся». На экранах все чаще появляются интересные и талантливые фильмы. Напечатанный в № 2 «Искусства кино» отчет о заседании секции документального кино СРК свидетельствует, что от недавнего благодушия и самоуспокоенности не осталось следа. Журналисты экрана не только горячо спорят о путях нового, но и переходят от слов к делу.

Новое рождается и на периферии киноискусства, если вообще возможно говорить о таковой. Вспомним работы У. Брауна (Рига), А. Косачева (Куйбышев), операторов-дальневосточников... Приходится только сожалеть, что многое интересное, найденное вдали от центра не замечается. Не оттого ли время от времени на каждой студии изобретают свой велосипед?

Недавнее обсуждение фильмов студии «Киргизфильм», организованное СРК СССР, единодушно подтвердило: во Фрунзе ищут новое. Об этих поисках хотелось бы рассказать подробнее.

●

Лучше всего понять суть нового можно при прямом сравнении с фильмами-предшественниками. Тем более если речь идет о творчестве одного и того же коллектива.

В мае 1962 года режиссер Ю. Герштейн закончил документальный фильм по сценарию С. Нагорного. Фильм назывался «Рождение песни». В его пяти частях было немало удачного: отдельные зарисовки людей, своеобразные пейзажи, сюжетные находки. И все-таки авторы не смогли или не захотели победить многолетней тенденции: стремления рассказать в одном фильме обо всем. В таких случаях в рецензиях обычно пишется: «Перед зрителем открывается широкая панорама цветущей республики...» Но открывается ли она на самом деле? Что лучше: галоп по всем темам или глубокое исследование какой-либо одной из них? Когда внимательно исследуешь какое-либо явление жизни, не боишься отразить его во всей полноте, и худое и хорошее в нем. Если же скользить по поверхности, если только называть объекты внимания, —приходится показывать их лишь с броской стороны, как случилось и в «Рождении песни».

Разговор об этом фильме возник сегодня не случайно: в конце прошлого года режиссер фильма Ю. Герштейн показал другой очерк — «Заводские встречи».

На экране — завод, обычный завод. Цеха. Работающие люди. Как будто ничего нового. Правда, в кадре иногда неожиданно появляется сам режиссер с микрофоном в руке и разговаривает с рабочими. Но впрочем, это уже было у прибалтийских документалистов, у поляков, наконец, на телевидении.

В чем же дело? В том, как показан человек и его окружение.

Никто не «вылизывал» эти цеха перед приездом кинохроники. Никто не переодевал рабочих в чистые спецовки. Пыль литейки лежала на лицах, видавшие виды майки обтягивали потные плечи. И было во всем этом неотразимое обаяние подлинности, достоверности, правды.

Итак, правда атмосферы. Но ведь этого мало? Конечно, мало — это знали сами авторы. И процесс отражения жизни на экране пошел вглубь, не

«территориально», как в «Рождении песни». Перед камерой оказались самые разные люди — рабочие, бригадиры, заводские поэты, артисты и даже провинившийся «ответчик» на заседании комсомольского бюро.

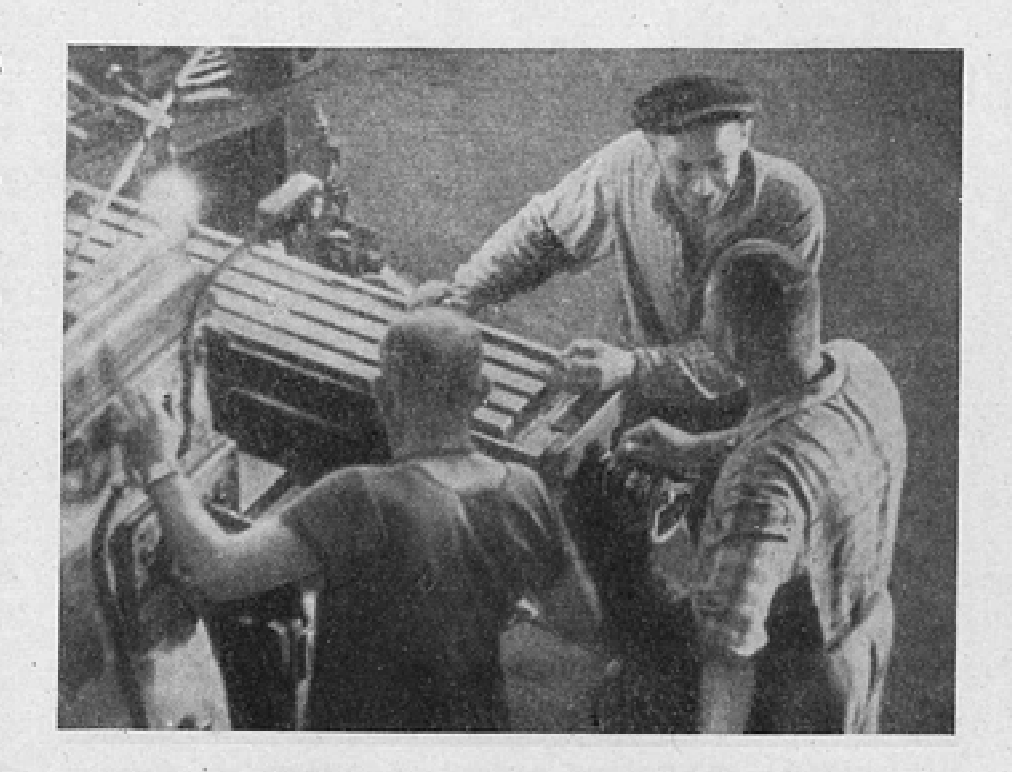
Сегодняшнего зрителя трудно удивить синхронным материалом в документальной киноленте; он уже привык, что люди на экране говорят. Но что и как говорят? В «Заводских встречах» авторам фильма удалось растормозить «актеров» перед камерой. Люди на экране размышляют. Решения рождаются у вас на глазах, и это необычайно интересное и волнующее зрелище. Оттого ли, что человек просто присел на моток старого провода, а не вытянулся в рост перед микрофоном, или оттого, что он видит заинтересованный, горячий глаз режиссера-репортера, но он говорит с той свободой и легкостью, которая заставляет верить сказанному. А говорят о разном: о том, как загулял и поссорился с женой один из членов бригады и как понадобилось ему помочь; о планах на будущее; о новом способе организации труда и зарплаты — так называемом «котле».

В «Заводских встречах» голоса с экрана перестали декларировать, потеряли тупую безапелляционность — пусть и зритель решает, пусть он задумается!

Работа кинематографистов в «Заводских встречах» хороша тем, что в ней выражено определенное отношение авторов к событиям. Но отношение это не заявляет о себе навязчиво, не подавляет размышлений зрителя. Вот эпизод о задержке производства ножей для уборки гороха. И слова там почти не сказано. Но за неторопливыми движениями единственного «специалиста» видна расчетливая сметка человека, живущего только для себя. А за суетливостью и настороженностью этого «мастера», когда в «его» работу включаются новые люди, нетрудно увидеть испуг, и тревогу, и желание спасти престиж, и попытку сообразить, что же происходит. Но происходит обычное: два других человека «расширяют» узкое место, доказывают древнюю истину о богах и горшках. И завод перестает лихорадить. Слово «нормально!» подводит итог: мы увидели не эпизод производства ножей, но столкновение характеров, мы увидели новое, коммунистическое в труде и старое, рваческое отношение к нему.

Один из зрителей фильма всерьез посчитал его пороком несвежую майку на рабочем («ну ладно, в цеху, а то ведь на обеденном перерыве»). Другой, оценивая фильм, заключил: «у рабочих не столь выразительные лица». Вот ведь как придумано! «Не столь выразительные» — читай не парикмахерски красивые, не отвечающие некоему идеалу внешности передовика, героя труда. Инерция живуча. Но от этого портреты в очерке не станут хуже. В лицах людей, зачастую небритых и усталых, есть красота мысли, увлеченность делом, спокойствие и сила. И та же красота и сила в их руках. Оператор А. Видугирис вместе с режиссером снимают труд любовно и поэтично. И литейный цех превращается в царство ловких, умелых рук. От этого зрелища трудно оторваться: точность машин, точность рук, точность глаз...

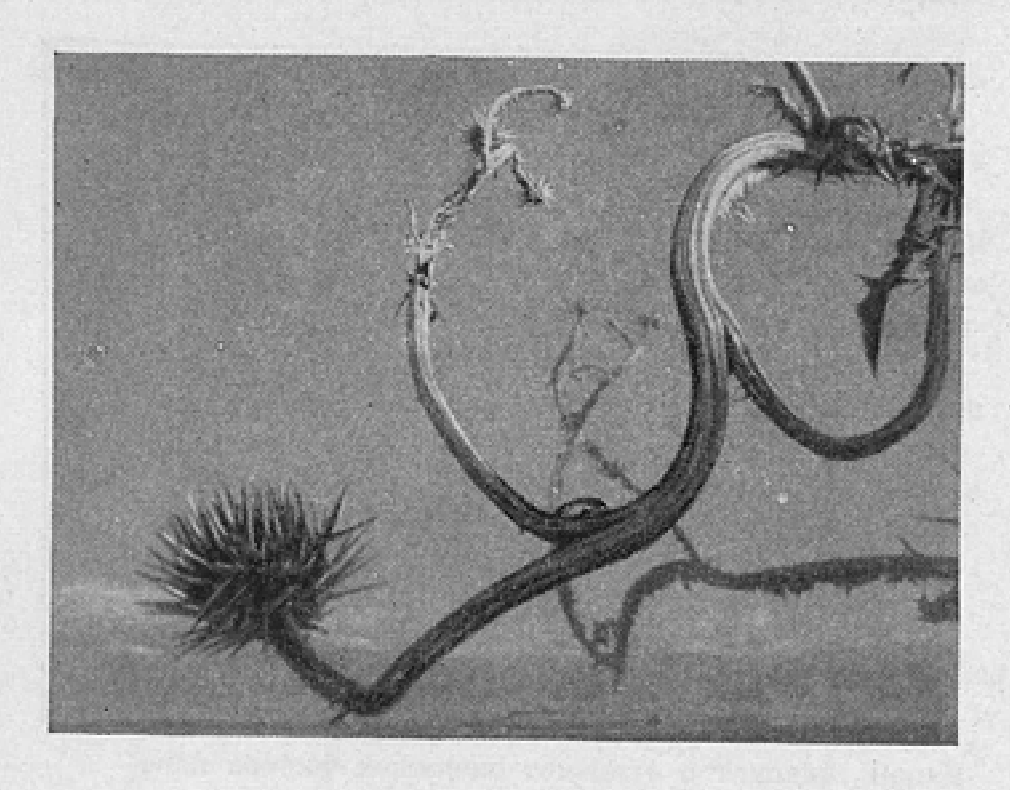
Не много ли комплиментов? Нет, в фильме есть и недостатки: перегруженность «вставными» эпизодами (общежитие, стадион), недостоверная, вызывающая чувство неловкости сцена в комитете комсомола, слабый дикторский текст.





«Заводские встречи»





«Обращенные к солнцу»

Однако «Заводские встречи» примечательны тем, что в них еще раз обозначились новаторские принципы документального кино.

●

Математикам хорошо известно, что негативный ответ на поставленную задачу — тоже ответ. Он закрывает неверную дорогу, сбрасывает со счетов бесполезный путь исследования. Отказ от иллюстративности, от мнимой всеохватности документального очерка, от «исчерпывающего стиля», отказ от украшательства, от гладких истин и поверхностных решений — это все «нет». Что же «да»?

Да — глубокому вниманию к человеку, герою наших дней. Да — размышлению на экране, размышлению художника, порождающему раздумья зрителя. Да — остроте и полемичности в постановке проблем. Наконец, да — образному мышлению, открытию красоты и величия в, казалось бы, незначительном и будничном.

Все эти достаточно известные истины тем не менее составляют, на мой взгляд, душу поисков нового в документальном кино. Именно они предопределяют решение чисто профессиональных вопросов: построение сюжета, композицию кадра, характер музыки, текста, шумов и т. д. Этому много примеров.

Молодые операторы А. Видугирис и И. Моргачев сняли очерк «Обращенные к солнцу». В этой работе они впервые выступили как режиссеры, их художественным руководителем был Ю. Герштейн. На этот раз мы встретились с людьми одного колхоза, лежащего у подножия гор Кунгей Алатау — «Обращенных к солнцу». Встреча оказалась запоминающейся и счастливой, при всех недостатках первого самостоятельного опыта молодых авторов.

Послушайте: ведь это необычайно интересно — люди спорят на экране. Спорит колхозный агроном со старым опытным полеводом. Агроном спорит горячо, на его стороне как будто наука. Полевод спокоен — за плечами опыт. Один сидит в кабинете за столом, другой — в поле, и за спиной его ветер шевелит стеблями топинамбура, растения, о котором идет спор. Кадр оттуда — кадр отсюда. Поможет ли топинамбур, неизвестная еще досконально культура, колхозу или окажется сорняком? Тема как будто узкоспециальная. Но зритель вглядывается в лица спорящих, ему интересны эти люди, а главное — он схватывает дух спора. Это спор людей ищущих с успокоившимися, думающих — с осторожно выполняющими инструкции, хотя полевод — старик, а агроному, наверное, нет сорока.

«Нельзя не искать, нельзя не думать» — вот пружина очерка «Обращенные к солнцу». Дно ущелья словно выстлано овчиной — идут отары. День, ночь идут чабаны. Они тоже думают о новом: мы слышим задумчивый голос зоотехника, проникаемся его заботами. А потом мы оказываемся на собрании колхозников, слушаем их откровенный и прямой разговор о совести, об ответственности, о необходимости самостоятельно и честно решать свои дела. С очерком происходит то, что бывает с настоящим произведением искусства: он поднимает животрепещущие, неотложные проблемы одного колхоза, но эти проблемы приобретают глубокий общий смысл.

Этот принцип сказался и в изобразительном решении. Все просто: старик полевод говорит на собрании, что каменистые земли колхоза можно очистить под сады. Но вслед за тем на экране бульдозер сгребает

камни, вонзаются в землю ломы и лопаты, в монтажных повторах и укрупнениях, в подвижности камеры рождается веселый и трудный ритм работы, и солнце поднимается и брызжет — фальшлихтом в объектив, радостью в сердце — сквозь ломы, лопаты, сгибающиеся спины. И падает с откоса камень, и яблоко, влажное от росы, ложится в корзину, и в утреннем тумане, плывущем над садом, в плавной панораме рождается счастье труда. Образ? Настоящий образ!

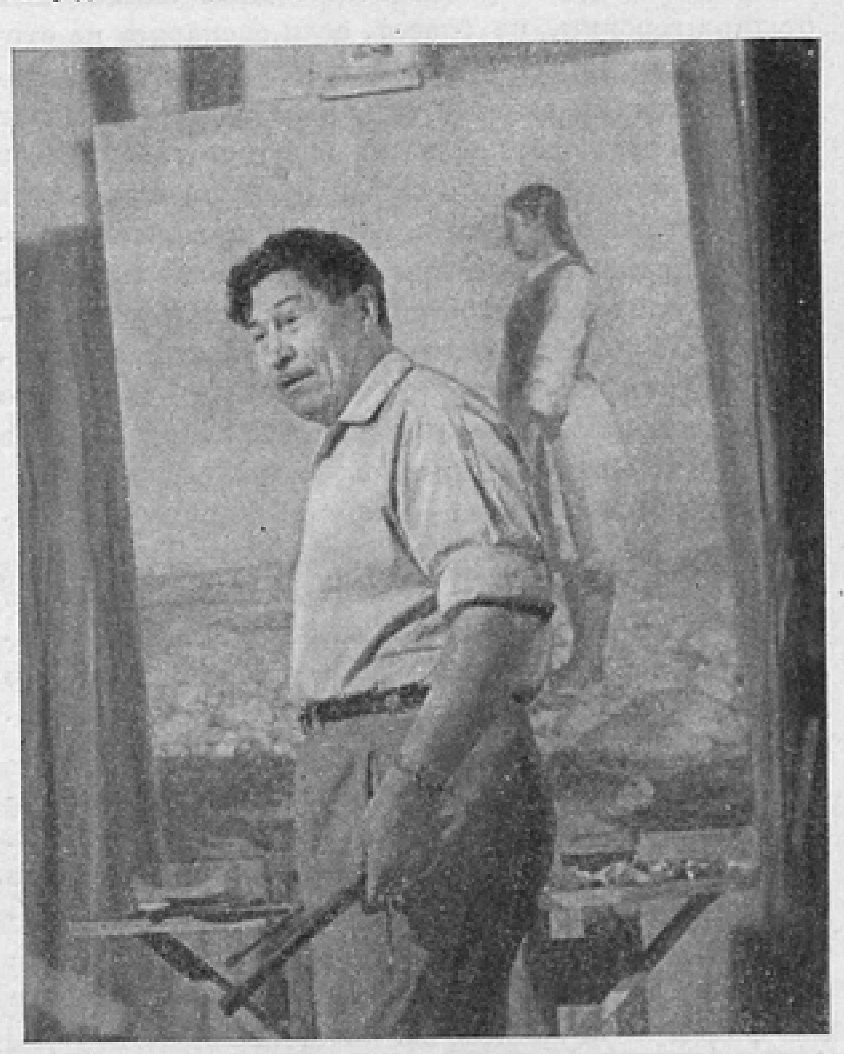
Разгоревшиеся споры о поэтическом и прозаическом в кино впрямую касаются искусства документального фильма. Теперь все чаще можно услышать о том, что подлинно поэтическое ощущение времени и человека рождается из внимательного, повествовательного кинонаблюдения, не сдобренного авторскими комментариями, ассоциациями. Верна ли подобная точка зрения? Авторы «Заводских встреч» и «Обращенных к солнцу» отвечают на этот вопрос по-своему. А. Видугирис в «Заводских встречах» охвачен пафосом наблюдения: отсюда длинные панорамы и, наоборот, долгие статичные кадры, особенно в крупных планах. Кадр словно вовсе и не строится, он возникает как бы непроизвольно. Разумеется, это не так—в свободе движения камеры скрыто большое мастерство. Но суть такова: наблюдать, охватить полем зрения побольше, задержаться, разглядеть, не обобщать торопливо и не лишать наблюдение подробностей, добиться достоверности. Достигают ли режиссер и оператор своей цели? Конечно. Но все-таки им самим, видимо, где-то недоставало авторской эмоциональности, подъема, вдохновенности, и тогда в финале фильма возник совершенно иной по художественным средствам эпизод. Здесь уже вовсю «заработала» поэтика монтажа, ритма, поэтика метафор и авторских ассоциаций. И человек среди брызг металла перестал быть просто литейщиком — он стал создателем звезд. Конкретность увиденного переросла в обобщение.

В очерке «Обращенные к солнцу» «чистая» документальность оказалась в обрамлении поэтического зачина и конца фильма. К сожалению, эпизод «В библиотеке», в котором авторы стремились наиболее сохранить дух подлинности, не удался в изобразительном отношении, он снят «по-хроникерски» в худшем смысле этого слова — без поисков, без светового или композиционного решения. Может быть, это произошло от сложных условий съемки, может быть, и оттого, что простоту и достоверность экрана тоже необходимо продумывать и — страшное слово! — организовывать. «Компенсация» же — поэтически увиденный и показанный в начале и в конце очерка мир — по-настоящему талантлива. Сюда вложены и выдумка, и труд, и «режимные» бдения. Оттого, наверное, так покоряет красота пустынных каменных берегов, табун коней у утренней волны, суровая поэзия нещедрой земли.

Выводы? Можно искать в плане подчеркнуто сухой, документальной подлинности. Можно — в образном, ассоциативном киномышлении. И отдельные сдвиги в этом направлении уже заметны. Талантливый молодой оператор К. Кадыралиев обладает особой чуткостью к национальному своеобразию и обаянию природы, людей, характеров Киргизии. Его ви́дение помогло отдельным эпизодам очерка «Твои подруги» (сценарий М. Баджиева, режиссер Л. Турусбекова) стать примером поэтического решения темы.

Но, к сожалению, лишь отдельным эпизодам. В целом же фильм «Твои подруги» производит впечатление уходящей в прошлое формы киномышления. Можно искать красоту в точном наблюдении, можно открывать ее в метафорах и образах, но ее никогда не заменит сусальная красивость. Солнечные блики на воде и их отражение на лицах, развевающиеся занавеси, женские портреты с откинутыми ветром волосами, поливальные машины на улицах города — достаточно потрепанный арсенал приемов. А хуже всего, что с их помощью авторы хотят раскрыть чувства и мысли героинь фильма. Конечно, таких средств не хватает, и тогда в ход пускаются

«Художник Чуйков»





«Балерина Бейшеналиева»

многословные разъяснения диктора или откровенно инсценированные эпизоды.

Замысел «Твоих подруг» — рассказать девушке, «обдумывающей житье», а вместе с ней и зрителям о судьбах трех женщин-киргизок — можно только приветствовать. Но нельзя подменять глубокий анализ мыслей и чувств иллюстративным показом героинь у швейной машинки в цеху или на пастбище. Никакой дикторский текст, даже написанный от лица героини, не спасет, если сценарист не отобрал точных событий в ее судьбе.

Иллюстрация тезиса случайным подбором кадров отходит в прошлое, и «влезть в душу» героя можно сегодня, лишь «съев с ним пуд соли», подсмотрев его душевные переживания, подслушав мысли. Может ли в самом деле раскрыть становление характера девушки-пионервожатой такой «энциклопедический» набор, как пионерские горны, костры, проезды на автомашинах, походы в лесу, — и все это бегло, наскоро? Мысль сценариста не нашла верного сцепления кусков фильма, и фильм распался.

Новая работа студии —фильм «Балерина Бейшеналиева» (режиссеры Ю. Герштейн и Н. Тугелов, оператор Ю. Сокол) — о выдающейся киргизской актрисе. Казалось бы, что может быть более рыхлым, чем фильм-концерт из четырех танцев? Но авторы нашли «кольцо», прочно скрепляющее картину.

Фильм открывается цитатой из картины о Киргизии, снятой в 1947 году режиссером М. Слуцким. «Никогда не думала старая киргизская мать, что дочь возвратится к ней белым лебедем», — произносит диктор, и мы видим старую женщину, прощающуюся с девочкой в балетной пачке. И дальше —уже сам фильм — та же девочка пятнадцать лет спустя, тонкая и одухотворенная танцовщица. А когда кончается последний танец и балерина спускается по театральной лестнице, в пустом зале ее ждет девочка в балетной пачке. И взявшись за руки, они идут между рядов к закрытой занавесом сцене: так эстафета поколений ведет к вершинам искусства. Не раз и не два документалисты использовали в своих работах старые кадры фильмотеки, но трудно найти фильм, где бы они были «поддержаны» новым материалом с такой цельностью и последовательностью, как в этом киноочерке киргизских мастеров.

●

В фильме о балерине почти нет текста. А вот в фильме о художнике («Художник Чуйков», сценарий Л. Белокурова, режиссер-оператор И. Герштейн) чувствуется его избыток. О проблеме текста в документальном фильме уже сложилась целая литература. И все-таки надо еще раз обратиться к ней.

Рядом с анафемой дикторскому тексту (как пишет Л. Золотаревский — «Ату его!») появилась и другая крайность: амнистия многословию. Чаще всего снисхождение оправдывают примерно так: текст несет дополнительную, новую информацию или краску. Против самой мысли не возразишь, но дело это более чем тонкое. Когда авторы «Твоих подруг» пытаются рассказать об общественной деятельности героини на кадрах отары, перебирающейся через реку, «новая информация» или не доходит, или извращается. Когда диктор в «Заводских встречах» говорит: «Все приходят сюда работать, но каждый работает по-своему»,— текст, не подкрепленный кадрами, повисает в воздухе. Конечно, лаконизм не отмычка ко всем дверям, но в очерке о балерине он как нельзя более кстати. Вообще же говоря, краткость текста вряд ли повредит любому фильму.

Хуже всего, когда, не находя внутренней связи отдельных эпизодов картины и не веря в способность зрителя смонтировать их в своем воображении, авторы пытаются насадить «куски» фильма на вертел дикторского текста. Как правило, такой «шашлык» получается недоброкачественным. Дикторские связки не гибки, шиты белыми нитками. В этом случае диктор практически не замолкает в течение всего фильма.

Между тем благодаря синхронным съемкам, документальное кино обрело говорящих людей на экране. Вполне понятно, что необходимо как можно меньше говорить за них или о них. Но и при отсутствии синхронных кадров дикторское многословие раздражает.

Фильм «Художник Чуйков» снят со вкусом, с отличной цветопередачей. Картины художника словно обновились, перейдя на экран. Авторы сохранили человеческое обаяние Чуйкова, мягко и тактично

показали его среди героев своих полотен, но...— И это существенное «но» — в картине некогда рассмотреть работы, некогда задуматься и оценить: диктор настойчиво требует внимания к себе. Живопись трудно объяснять. И уж конечно, не к чему излагать содержание картины, добавляя стандартные «отобразил» или «запечатлел». Вероятно, можно было сделать попытку с помощью текста проникнуть в самое интересное — в процесс творчества.

Удивительней всего, что автор сценария и текста Л. Белокуров известен отличными фильмами об искусстве; видимо, на сей раз ему помешала пресловутая скидка на периферию. Бедой оказался стереотипный сценарный ход, потребовавший текста-путеводителя по музею. К многословию добавилась бесцветность речи.

Дикторский текст стал центром обостренного внимания кинодокументалистов. К сожалению, гораздо реже обсуждаются проблемы других звуковых компонентов документального фильма.

Между тем звук переживает сейчас как бы второе рождение в документальном кино. Естественно, что, избрав генеральной линией творчества правду жизни, невозможно «отключиться» от звуков окружающего мира. Без них отражение жизни теряет полноту и достоверность. Отсюда скрупулезное внимание к фонограмме, к шумам и звукам в лучших документальных фильмах. Эта сторона работы удалась и в «Заводских встречах» и в «Обращенных к солнцу». Звуки завода не просто подслушаны магнитофоном, но выстроены по строгой партитуре. В них дышит ритм производства, слышен его пульс. Другой характер носят шумы в прологе «Обращенных к солнцу». Крик чаек и конский топот, плеск волн, звуки утра в деревне, рокот тракторов и детские голоса у школы — все создает не только достоверный, но поэтичный звуковой фон. Блеяние овец и окрики пастухов, отдаленно звучащие во время размышлений зоотехника, создают ощущение «сиюминутности» его рассказа. Все это примеры художественного использования звука. Увы, их трудно приумножить: остальные работы студии вообще почти лишены шумов. Но такое положение удел не только «Киргизфильма». Голос диктора и непрекращающаяся музыка — вот обычная стандартная фонограмма документального фильма.

Уже много раз и на словах, и на страницах печати объявлялась война компилятивной музыке в документальном кино. Бесконечный перешив с чужого плеча превращает музыку из активного компонента фильма, сильного средства воздействия на зрителя в некий бессмысленный звуковой фон. Дело здесь, разумеется, и во внимании со стороны режиссера к музыкальной ткани фильма. К очерку «Великий эпос» (режиссер Л. Турусбекова) музыка была написана специально. Композитор Т. Эрматов создал темпераментную национальную партитуру, режиссер точно и соразмерно распределил музыкальные эпизоды, и фильм во многом выиграл от музыкального сопровождения. В другой же работе Л. Турусбековой — «Твои подруги» — музыка подбиралась компилятивно. Несмотря на внешнее соответствие, она тем не менее звучит неорганично; легко узнаваемые мелодии пробуждают случайные ассоциации. Не всегда, разумеется, оправдано приглашение композитора на документальный фильм. Но в любом случае подбор музыки требует особой тщательности. В фильме «Заводские встречи» (звукооператор А. Баталов, музоформитель Я. Рывкин) музыка возникает очень редко. Но она предельно выразительна. Острый ритм, точные акценты помогают слиянию изображения и музыки в один звуко-зрительный образ. Мало того, режиссер и звукооператор специально записали один из музыкальных фрагментов с разными скоростями и добились отличного эффекта синхронного ускорения ритма работы в цеху и музыки.

Вообще кинематографисты Киргизии, как правило, внимательны к музыке, видят в ней не случайный «привесок», а неотъемлемый элемент фильма.

Если еще раз оглянуться на последнюю продукцию документалистов «Киргизфильма», можно уверенно сказать: руководство студии умеет помогать новому. Отдельные срывы не изменяют общей картины — кинематографисты республики на верном и многообещающем пути.

Есть что-то знаменательное в необычных титрах последних документальных работ «Киргизфильма». Там просто написано: «Фильм снимали...» А дальше идет перечень фамилий. Без чинов и должностей. В этом много правды: делать кино — труд коллективный, и каждый, от постановщика до осветителя, кладет свой кирпич. Когда очерк молодых и не слишком еще опытных А. Видугириса и И. Моргачева в чем-то не клеился и не попадал к сроку на экран, чуть ли не вся студия заболела их бедой. Люди предлагали свои мысли или просто руки — мотать пленку, делать склейки. И ребята брали и то и другое. Правильно делали, что брали.

Вспомните историю рождения лучших творческих организмов: начиналось с коллектива, со студийности. Новое дело, поиски всегда объединяют увлеченных. Один за всех — все за одного. Пусть будет так и здесь, во Фрунзе. Пусь будут споры за полночь, но не будет обид. Пусть будут неудачи, но не будет разочарований. И пусть совсем не будет плохих фильмов.

В. ОСЬМИНИН

От информации к художественному образу

Нет, вероятно, ни одного деятеля литературы и искусства, который не жил бы последние месяцы под огромной силой впечатлений от встреч руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства.

Высокую ответственность перед народом за свои произведения чувствуют художники любого вида искусства.

«Большое беспокойство вызывает то обстоятельство, что в кинотеатрах демонстрируется множество весьма посредственных кинокартин, убогих по содержанию и немощных по форме, которые раздражают или повергают зрителей в состояние сонливости, скуки и тоски».

Эта справедливая критика Никиты Сергеевича Хрущева полностью относится и к документальной кинематографии.

Спору нет — немало документальных фильмов создано на высоком идейном и художественном уровне, интересном по форме. Среди них «Люди голубого огня», «Наши современники». «Голоса целины», «По черной тропе», «Закон подлости», «Набат мира», «Пылающий остров», «За рампой — Америка» и многие другие.

Однако немало еще и серых, стандартных, неинтересных картин. Главный недостаток многих документальных фильмов — их информационность, иллюстративность.

За последние полвека накоплены миллионы метров пленки, в которых запечатлены самые разнообразные стороны жизни человечества во всем мире. Богатейшая кинолетопись продолжает увеличиваться, кинодокументы сохраняют нам интереснейшие, неповторимые факты истории и современности.

И для многих, даже кинематографистов, задачи документального кино определяются простой формулой: «Снимайте окружающую вас жизнь,— говорят они, — в ваших руках такой неоценимый дар, как правда, зафиксированная на пленку».

Конечно, большинство кинодокументалистов понимает, что нельзя просто поставить знак равенства между правдой жизни и правдой искусства. И так же как портрет художника, фотографически точно воспроизводящий лицо, далеко не всегда становится произведением изобразительного искусства, так же как тщательно одетые артисты, играющие среди всамделишной мебели, могут оставить зрителя абсолютно равнодушным, точно так же логическое следование кинокадров, достоверно зафиксировавших явления жизни, не обязательно становится произведением искусства документального кино.

«Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выразить»,— говорил Бальзак. Общеизвестное положение о том, что искусство не является простым отражением жизни, полностью сохраняет свое значение и для документальной кинематографии. Только идейная позиция автора фильма, его ви́дение жизни, его осмысление фактов и, наконец, избранные им средства художественной выразительности создают впечатляющие произведения документального кино.

Кинодокументалист — не равнодушный наблюдатель явлений. Он либо любит, сочувствует, либо негодует и разоблачает, либо призывает, либо отвергает.

Только при этом созданный им фильм волнует зрителей, будит мысль, рождает ответные чувства.

А какой силы художественного обобщения достигает А. Медведкин в лучших эпизодах своего публицистического фильма «Разум против безумия».

С экрана звучит текст, сам по себе достаточно яркий, но, конечно, приобретающий особую силу от полного слияния со зрительным рядом.

Мы видим на экране необъятные солдатские кладбища, а затем людей сегодняшней Европы, мирно спешащих по своим делам.

«Мы остановили время,—говорит диктор.—Оглянитесь, подумайте!»

И тут, изобретательно используя возможности кинотехники (обратную съемку) режиссер показывает гитлеровских солдат, марширующих сначала от казарм и затем загоняемых обратно в казармы. И вдруг призраки поднимаются из могил и нескончаемой колонной двигаются к своим разрушенным жилищам. И встающие из пепла дома принимают оживших мертвецов.

А. Медведкин в этом эпизоде создает художественный образ большой силы, хотя здесь прямолинейное понимание правды жизни (ведь мертвые не восстают из могил и не шагают!) не совпадает с высокой правдой искусства.

Мысль ясна: поощрять милитаристские настроения правителей Западной Германии преступно! Все может повториться сначала.

Есть в этом фильме и другая находка — уже остросатирическая, но тоже противоречащая узко понятой «правде жизни». В иностранной кинохронике был запечатлен торжественный момент присвоения канцлеру Аденауэру одним из университетов почетного звания. Эта процедура заканчивается возложением на голову Аденауэра специальной шапочки магистра. Повторив пять раз этот кадр, частично урезанный, А. Медведкин показывает, как новый «ученый» тщетно пытается надеть на свою голову эту заветную шапочку. Этот занятно смонтированный эпизод, в котором совершенно очевидно нарушена «правда факта», сопровождаемый едкими комментариями диктора, разоблачает боннского реваншиста.

Два названных эпизода — большая удача картины «Разум против безумия», не свободной от просчетов, местами риторичной и затянутой. А ведь любопытно, что эти два талантливо решенных эпизода в сценарии Б. Леонтьева и А. Медведкина были записаны бегло и невыразительно.

Предположим на сей раз, что А. Медведкин режиссерски видел эти сцены и не затруднил себя их литературной расшифровкой. Но не секрет, что, как правило, в сценариях документальных картин трудно увидеть их экранное воплощение.

Сегодня уже никто не оспаривает того, что документального фильма без сценария не может быть. Даже оператор, хроникер, выезжающий на съемку, имеет свой план, следуя которому выбирает объекты, точки, ракурсы, освещение. Режиссер периодики, приступая к монтажу, прежде всего решает конструкции очередного номера журнала.

Большая группа писателей и журналистов связала свое творчество с нашим искусством. Некоторые из них приносят свою тему, индивидуальную творческую манеру, стремятся идти по нехоженым путям.

Сценарии Миколы Садковича, Георгия Кублицкого, Евгения Рябчикова, Александра Марьямова, Галины Шерговой, Александра Новогрудского, Юрия Каравкина, Леонида Браславского, Евгения Кригера отличаются интересным кинематографическим решением темы. Эти авторы всегда находят оригинальный прием драматургического развития сюжетной линии. Интересно выступают молодые авторы Вениамин Горохов, Виктор Рабинович.

Но все же сценарная проблема до сих пор во многом тормозит развитие нашего документального кино. Некоторые литераторы приходят с убеждением, что написать для документального фильма сценарий — дело несложное, была бы лишь интересная тема. Определив тему, они, естественно, начинают интересоваться той действительностью, с которой фильм должен познакомить зрителей. Но как часто полагаются они лишь на факты, которые сами по себе могут, по их мнению, иметь неотразимое значение. Эта фетишизация самого факта приводит к описанию, а чаще к простому перечню явлений и событий, которые следует показать, именно показать, в картине. И значительно реже авторы задумываются над художественными приемами, которыми следует решить тот или иной эпизод. Больше того, авторы часто не чувствуют ни жанра вещи, ни ее ритма, а отсюда ни объема фильма. Как хотелось бы видеть сценарии, где продумана звуковая партитура фильма, больше того, где бы авторы задумались над силой эмоционального воздействия внезапно возникшей паузы в тексте или в музыке, которые подчас совершенно оглушают зрителей.

Работа над сценарием требует истинно творческого вдохновения, художественного мышления и знания специфики языка документального кино. Найти верное решение темы — это не значит только назвать объекты съемок и людей, необходимо разработать сюжет, определить кинематографические приемы. Мало думают авторы сценариев о занимательности фильма, сводя обычно все к форме информационного рассказа. А язык сценариев сух, лишен образности, информационен.

Мне могут возразить, что если в игровом кинематографе невозможен «железный» сценарий, потому что все создатели фильма привносят в фильм новые детали, оттенки, свои характеристики образов, то в документальном фильме тем более нельзя подгонять жизнь в точно выписанные эпизоды. Уж у нас-то действительность неизбежно вносит свои коррективы.

Не спорю. В частностях отступления неизбежны. Но вот драматургическая конструкция фильма,

его жанр, ощущение ритма, общая тональность и настроение отдельных кусков должны быть увидены и образно выписаны авторами. Сейчас очень в ходу новеллистическая форма в полнометражном фильме. Это вполне закономерная форма, но чрезвычайно трудная. Кроме того, необходимо найти связующее звено между отдельными новеллами. Сами новеллы, как и всякая короткометражка, требуют от сценариста и режиссера лаконичности, точности изложения и тонкости понимания жизненного материала.

Нелегкая задача! Тем более что наша главная беда в обзорности и многословии.

Нам нужны более локальные темы с более глубоким исследованием явлений, более пристальное внимание к людям, о которых мы повествуем.

А как часто забываем мы об эмоциональности.

Казалось бы, сценарист не может не оговорить, как снимать тот или иной эпизод — при солнце или в ветреный день, весной или летом, на центральной площади или в тихом переулке. Невозможно обходить в сценарии и такие выразительные средства, как деталь.

А как хотелось бы прочитать ремарку: «Этот пейзаж сопровождает звучание флейты» или «монтаж этой сцены подчинен ритму такой-то части Второго концерта для фортепьяно с оркестром С. Рахманинова».

И тут приходят на память слова Горького о том, что наши литераторы — люди эмоционально малограмотные или безграмотные. Что они знакомы с идеями, но их идеи взвешены в пустоте и эмоциональной основы не имеют.

К сожалению, этот упрек мы можем бросить некоторым нашим авторам. (Тем более к сожалению, что в других жанрах литературы они выступают несравненно эмоциональнее.)

Убогий язык некоторых сценариев, равно как и барабанно-парадный пафос других, не дает не только драматургической основы, но и того эмоционального запала, которые так необходимы операторам и режиссерам. Эти сценарии не возбуждают их творческую фантазию, не ведут в какой-то определенной тональности.

И если в игровом кино можно часто услышать, что фильм оказался ниже сценария, то у нас это редчайшие случаи.

Фильмы не только резко отходят от материала сценария, но, сопоставляя картину с его литературной первоосновой, часто невозможно установить творческое единомыслие между литератором и режиссером.

Центральной студией документальных фильмов был выпущен фильм «Рассказ об одной ночи» (режиссер И. Венжер). В отличие от многих картин, где человек в процессе работы снят скучно, неинтересно, этот фильм покоряет поэтичностью, с которой показан тяжелый, но вдохновенный труд сталевара Николая Ивановича Меньшикова.

Казалось бы, материал невыигрышный — домна, сталь, плавка. Но взгляните на лицо сталевара, на его глаза. Режиссер нашел лаконичные, выразительные возможности, точный монтаж! Именно монтажом создается ночь плавки. Вы чувствуете напряжение и в возрастающем темпе монтажа и в усиливающемся звуке. Все сильнее гудит пламя, могучий гул огненного ветра. Крупные планы лиц. Потное, разгоряченное лицо сталевара, в глазах — мысль, воля. Как естественны и точны движения мастера! Сталевару Меньшикову некогда обращать внимание на кинокамеру — не до нее, с металлом не шутят!

Лаконично использована музыка. Она дана только в тот момент, когда этого требует драматургия.

Есть в этом фильме и просчеты. Я убежден, что здесь не нужен дикторский текст. Изображение и звук так образно и ясно доносят мысль, что текст только мешает восприятию. Может быть, лишь в начале фильма надо было дать несколько фраз. А дальше — пусть зритель видит и «слышит» труд.

Но обратимся к сценарию этого фильма, написанному очень опытным литератором-документалистом Э. Марьямовым.

Трудно в литературной первооснове увидеть «Рассказ об одной ночи» таким, как он получился в фильме. Поэтическое ви́дение в сценарии отсутствует полностью. Зато присутствуют все те элементы, которые «полагаются» для очерка о рабочем-новаторе. Видимо, не поверив в то, что образ Меньшикова может быть раскрыт в процессе труда, автор сценария считает необходимым показать своего героя более широко. Так возникает эпизод (к счастью, отброшенный режиссером) на квартире у сталевара. Бытовая сцена за столом с домашними вареньями совершенно выпадала бы из стиля вещи и сняла бы очарование фильма.

Кроме того, сценарист, как это у нас нередко бывает, не почувствовал метража фильма, его динамики и даже его жанра.

Я привел этот пример, чрезвычайно характерный для сценарных штампов, крепко прижившихся в документальной кинематографии.

Вспомнив о штампах, нельзя не вспомнить о дикторских текстах. Стало традицией говорить об изобилии и банальности дикторских текстов. Хотя, не скрою, несмотря на эти разговоры, наши режиссеры все еще требуют неумолкающего голоса за экраном, не оставляя зрителям ни минуты для собственного раздумья. В этих текстах все подсказывается, разжевывается, навязывается.

И тут беда начинается тоже со сценария, когда литератор, не чувствуя жанра фильма, не слышит и его будущего текста.

Но когда сценарист задумывается над этим элементом документального фильма, включает его в драматургический каркас фильма, его ждет удача. Я хочу вспомнить фильм «Наша земля», поставленный В. Беляевым по сценарию М. Садковича.

Фильм начинается словами: «Я диктор. Всегда вы меня только слышали, а на этот раз автор сказал: «Не прячьтесь, помогите разобраться в том, что я сделал».

Так диктор откровенно вводится в зрительный ряд. Он спорит с героями, ведет комментарий от автора. В картине же «Так мы живем» М. Садкович и В. Беляев передают весь текст одному из бригадиров. Диктор задает ему только один вопрос: «Как вы живете?» — «Хорошо живем»,— отвечает бригадир и начинает свой рассказ.

Обороты речи, кубанский акцент (все это отлично читает С. Лукьянов) создают характер рассказчика, придают фильму своеобразную окраску.

Всем известно, что текст может быть разнообразным — в зависимости от жанра фильма, от той или иной задачи. Иногда он может быть информационным, иногда ироническим, может быть текст-диалог и т. д., к сожалению, однообразие текста в документальных фильмах вызывается одинаковым строем его, чаще всего информационным, спокойным рассказом.

За последние годы мы стали свидетелями многих интересных поисков и находок в документальном кино. Появилось многообразие жанров. Можно по-разному оценивать такой фильм, как «Говорит спутник», но это, бесспорно, интересная попытка создания документальной кинопоэмы.

Первооснова этого фильма — поэма Роберта Рождественского, и ведущим в картине стало стихотворное слово. Это публицистическая поэзия! Мысль поэта, его слово определили изобразительный материал. Далеко не все удалось в этом эксперименте. Фильм длинен. Однообразный ритм поэмы повлек и однообразие монтажного ритма. Вначале картина захватывает. Но к концу мелькание кадров, иногда число иллюстративных, непрерывное звучание стихов утомляют зрителя. Однако некоторые эпизоды, такие, например, как «детство» и «мать», где найдено яркое изобразительное решение, производят сильное впечатление.

В этом новом жанре нужно смелее искать, экспериментировать. Думаю, что было бы интересно попытаться создать кинопоэму, работу над которой поэт и режиссер с момента возникновения замысла вели бы в творческом контакте. Причем ориентироваться надо не на фильмотеку, а на специальные съемки. Тут и для творческой фантазии авторов — поэта, операторов, режиссера — открываются исключительные возможности звукового, цветового и зрительного решения.

В оригинальной творческой манере решен фильм «Удивительное рядом» С. Образцова и И. Грека. Здесь все своеобразно, неожиданно и в то же время точно работает на ведущую мысль, призывающую людей любить природу и беречь ее.

Рассказывать о людях средствами документального кино — сложная задача.

В прошедшем году создано несколько фильмов — кинопортретов людей: «Командир полка», «Братья», «Школа героев». Все они решены в старой очерковой манере иллюстративности. «Сын солдата» вызывает эмоциональное восприятие и оставляет более глубокое впечатление у зрителя. С широким применением средств художественного кино, сохраняя полную документальность материала, сделан фильм «Георгий Седов».

Сейчас уже мало кто спорит с тем, что самая большая сила документального кино — репортаж. Однако неверно любую событийную съемку называть репортажем. Репортаж требует мастерства и настоящего искусства. Лишь в таких случаях, когда в гуще событий зоркий, умный, требовательный взгляд оператора находит яркие детали, когда съемка подчинена раскрытию темы, мы можем всерьез говорить об искусстве кинорепортажа. Надо с огорчением признать, что в большом отряде кинооператоров истинных мастеров кинорепортажа не так-то много. Многие потеряли умение видеть, наблюдать, схватывать кинокамерой жизнь.

Не потому ли в документальном фильме так редко присутствуют остро подмеченные детали, без которых немыслимо произведение искусства, так редки кадры, способные эмоционально воздействовать на зрителя.

Замечательные репортажные куски запоминаются нам в фильмах А. Колошина, Г. Асатиани, В. Трошкина, С. Киселева, М. Ошуркова, В. Киселева. Как радуют правдиво репортажно снятые кадры Б. Небылицким в фильме «Рукопожатие через Балтику» или такие фильмы, как «Это тревожит всех», «Тени на тротуарах», «По черной тропе».

Репортаж — подлинная специфика документального кино, и им надо широко и умело пользоваться.

Мы все помним лирический фильм Йориса Ивенса «Сена встречает Париж» и югославскую документальную комедию «Под летним солнцем». Эти примеры говорят о широком диапазоне возможностей применения репортажа в создании документальных кинокартин.

Хотелось бы остановиться еще на некоторых вопросах кинорепортажа.

Долгое время вынашивала А. Ованесова замысел фильма «Необыкновенные встречи». Она восстанавливала биографии детей, снятых ею задолго до войны и перед войной, находила тех своих героев, судьба которых сложилась особенно примечательно. Постепенно выстроился сюжет фильма, его драматургическая конструкция. И в результате мы встретились с картиной необыкновенно эмоциональной, вызывавшей живую и глубокую реакцию зрительного зала. Но в одном месте зрители, до сих пор ни минуту не сомневавшиеся в документальной достоверности всего, что развертывалось перед ними, настораживались.

...В Киеве, на живописном берегу Днепра киноаппарат запечатлел драматические объяснения: женщина, удочерившая во время войны девочку, открывает ей, что она не ее родная мать. Если учесть, что зрители видели в этом же фильме кадры военной хроники, когда эта простая женщина берет на воспитание больного, измученного ребенка, то станет понятным, с каким напряжением относится зритель к судьбе девочки. И все же трудно поверить, что такой сокровенный, трудный для матери и дочери разговор может стать достоянием съемки. И хотя это объяснение матери с дочерью было в действительности, все же в самой сцене есть что-то противоестественное, фальшивое.

Да! Есть такая сфера человеческих отношений, когда нескромное вмешательство киноаппарата вызывает чувство протеста и раздражение.

Точно так же в превосходной документальной картине ленинградского режиссера Е. Учителя «Мир дому твоему» фальшиво выглядит вся сцена, где ослепший герой новеллы снят со своей женой. Собранный, мужественный человек, сумевший преодолеть драму слепоты, человек, вызывающий к себе не жалость, а восхищенное уважение, в этом эпизоде выглядит нарочито и сентиментально. И он и жена произносят слова, которые никогда, наверно, они друг другу не говорят. Снова вмешательство в личное, сокровенное привело к неудаче. Так же фальшиво выглядят в документальном фильме крупные планы целующихся возлюбленных, бестактно показывать и людей, переживших тяжелую утрату. Есть та область психологических состояний, фиксация которых мне кажется запрещенным приемом в советском документальном кино.

Советским журналистам экрана глубоко чуждо азартное стремление документалистов капиталистического мира к мелодраматическому сентименту, к сексуальному смакованию, к подглядыванию в замочную скважину.

Говоря о различных приемах создания художественного образа в документальном кино, хочется вспомнить фильм киностудии «Моснаучфильм» «Знамя партии» (сценарист Г. Фрадкин, режиссер Ф. Тяпкин). Картина эта рассказывает о борьбе идейных взглядов, сопровождавшей рождение первой программы марксистской партии российского рабочего класса.

Создатели фильма располагали историческими и иконографическими материалами, рукописями, письмами Ленина и его противников.

Но если картина говорит о борьбе идейных взглядов, то понятно желание авторов попытаться на экране показать споры людей, их столкновения. И они этого добились.

Привожу монтажную запись.

Зрительный ряд	Голос диктора
...Ложится другое письмо Плеханова.	«Посылаю на тот же адрес проект Фрея (так в редакции «Искра» называли Ленина), проект, который я безусловно отрицаю в его принципиальной части». Так вместо возражений по существу Плеханов решительно отвергает ленинский проект.
Портрет Плеханова.	При обсуждении Георгий Валентинович нападал на проект Ленина.
Портрет Засулич. Наезд до крупного плана.	Вера Ивановна хотела возражать Плеханову.
Портрет Плеханова. Наезд до крупного плана.	Но тот, скрестив руки, так глядел на нее...
Портрет Засулич.	...что Вера Ивановна совсем запуталась.
Портрет Аксельрода. Портрет до половины уходит вправо.	Аксельрод, согласившийся по одному из вопросов с Лениным, перед голосованием заявляет, что у него разболелась голова и он хочет прогуляться.
Портрет Ленина.	Владимир Ильич говорил, что так работать нельзя.
Портрет Плеханова. Отъезд.	Он тяжело переживал каждую размолвку с Плехановым.

Спор портретов отлично удался режиссеру. Мы видим, как подавляющий взгляд Плеханова как бы лишает дара речи задумчивую и несколько растерянную Веру Засулич.

Эпизод завершается выразительно снятыми портретами Ленина и Плеханова, идейные разногласия которых все более и более углублялись.

Все эти и многие другие приемы не только закономерны, но и необходимы документальному кино.

Значительно сложнее проблема инсценировок, их правомерность в документальном искусстве.

Так как на протяжении всей статьи я ратую за широту взглядов и приемов, так как с самого начала, признавая силу документа, я отвергаю фетишизацию факта как самодовлеющего элемента документального фильма, то я не могу категорически и однословно отвергнуть то, что мы именуем часто инсценировкой.

Оговорюсь сразу. Специально организованная съемка, где людей переодевают в нарядные костюмы, снимают в стерильно чистых комнатах, обязательно с телевизорами; семейные праздники с роскошными яствами — это просто безвкусное и ненужное упрощенчество действительности.

Меня волнуют другие, более сложные явления, возникающие на экране как результат подготовительной работы авторов фильма с людьми, о которых они рассказывают. В первую очередь это синхронные съемки, которых все еще далеко не достаточно в наших работах. В то же время многие наши режиссеры и операторы не владеют мастерством синхронной съемки, снимают людей либо неестественно напряженными, чем вызывают подозрение в инсценировке, либо невыразительно, что плохо смотрится и даже компрометирует героев картин.

На мой взгляд, это объясняется пробелом в профессиональной подготовке режиссеров-документалистов старшего и среднего поколений. Все они, за редкими исключениями, не умеют работать с людьми, которые должны оказаться перед всеразоблачающим оком кинокамеры.

Режиссер и оператор могут хорошо узнать своих героев, добросовестно разведать их биографию, понаблюдать за ними. Но остается самое сложное — сохранить у них состояние внутренней свободы и естественности поведения в момент съемки, а это часто не удается.

И как правильно, что за последние годы студенты документального и научно-популярного факультетов ВГИКа проходят курс актерского мастерства, знакомятся с основами системы Станиславского, а также сами выступают как режиссеры и актеры игровых отрывков.

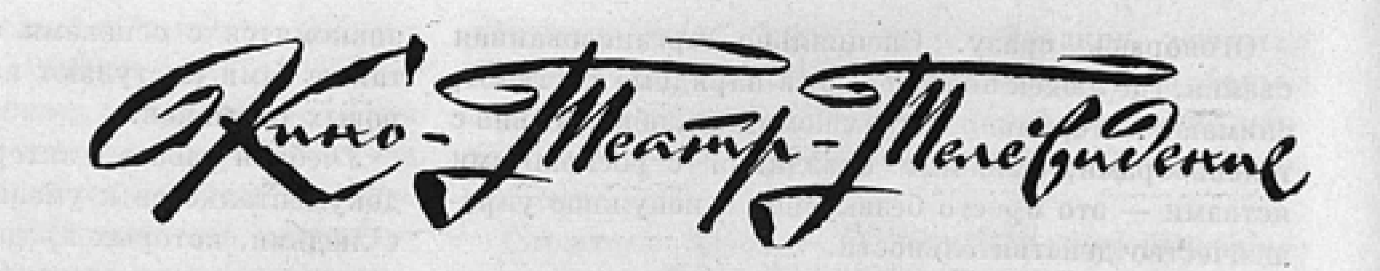
Учебная работа с актерами подготовляет будущих документалистов к умению устанавливать контакты с людьми, которых предстоит снять, к умению увидеть, раскрыть в своих героях индивидуальные, характерные черты и, что самое главное, подвести своих героев к съемке в таком душевном состоянии, при котором поведение перед киноаппаратом останется свободным и естественным.

Пожалуй, самый главный итог работы кинодокументалистов последнего времени — это отход от привычного хроникально-информационного рассказа к образному творческому мышлению.

В лучших фильмах традиции и преемственность неизменно связаны с творческими исканиями, смелым новаторством. Идейная убежденность и художественная образность — верное свидетельство зрелости подлинного искусства.

Кинодокументалисты непосредственно из родника жизни народной черпают материал для своего искусства. Площади, улицы, цеха заводов, поля колхозов заменяют им павильоны, и герои, не выдуманные автором сценария люди,—это маяки нашей советской действительности.

Теплые, заботливые отеческие слова, сказанные руководителями партии и правительства на встрече с творческими работниками, придают новые силы и стремления создавать произведения, достойные великих свершений советского народа, строящего коммунизм.



А. ДОНАТОВ,
А. ЛЕОНТЬЕВ

Своим голосом

Заметки о телефильмах

Сейчас уже не стоит рассуждать о том, является ли телевидение искусством. Телевидение буквально у нас на глазах обретает свой язык, начинает говорить своим голосом.

На первых порах молодое искусство заимствовало свой художественный язык у кино. И это было естественно. Обе музы — кино и телевидение — могли бы быть изображены с экранами в руках.

Но экраны разные. Один большой, подчас даже огромный. На нем умещается все: один человек и тысячи. Масштабы не ограничены.

Благодаря так называемому «эффекту присутствия» зрители оказываются втянутыми в самую гущу событий.

Иное дело маленький голубой экран телевидения. На нем плохо видна даже самая искусная декорация. На нем пока невозможны игра красок и чудеса стереоскопии; на нем бесполезно строить сложные многоплановые мизансцены: хорошо читается только один план — первый.

Однако для вдумчивого художника «слабости» телевизионного экрана могут обернуться его силой. В самом деле, в телевизионной ограниченности таятся неоспоримые преимущества. Да, план в телевидении, по существу, только один — первый, но зато на этом плане все время человек.

Человек все время крупным планом. Все внимание зрителя сосредоточено на герое. Ничто — ни декорации, ни подробности быта, ни световые эффекты — не отвлекает зрителя. Мы оказываемся свидетелями тончайших проявлений мыслей и чувств.

●

Ольга Форш заметила как-то, что подлинный художник должен писать с такой силой, чтобы суметь вызвать «принудительность восприятия» своего произведения.

Это прямое требование к творческим работникам телевидения. Происходящее на экране должно захватить этого ставшего уже традиционным персонажем критических статей зрителя в халате и домашних туфлях, со стаканом чая в руках; вывести его из состояния полубезразличия, заставить сопереживать вместе с героями спектакля или фильма.

К сожалению, пока это случается не очень часто. Для свершения «чуда искусства» требуется прочное единство мастерства и таланта телевизионного драматурга, режиссера и актеров. В силу ограниченности экрана подлинно телевизионная драма вынуждена строиться не на внешнем движении, пусть даже оправданном и выразительном, а исключительно на внутренней «душевной динамике» героев.

Душевная динамика! Мы позаимствовали это выражение у Веры Инбер, вспоминавшей, что М. Пришвин, для того чтобы сделать запись в своей тетрадке, должен был сосредоточиться, углубиться в себя, побыть в неподвижности. «Внешнее движение, — пишет Инбер, — уступало место душевной динамике».

Это очень точно характеризует то, что должно происходить на телеэкране. Для того чтобы воплотить на экране подобное внутреннее движение души человека, необходимо глубоко, подробно, тщательно и страстно исследовать характер героев. Если Маяков-

ский в свое время называл театр «увеличительным стеклом», то экран телевизора — по крайней мере, хороший лабораторный микроскоп, который позволяет художнику, а вслед за ним и зрителю заглянуть в самые сокровенные глубины человеческой души.

●

Новое искусство неизбежно рождает новые выразительные средства. Мизансцены на телеэкране ограничены. Крупный план, которым ставит акценты, наносит самые сильные «удары» кинематограф, — в телевидении обычен. Что-то другое должно заменить его, заставить зрителя в самых напряженных местах пристально следить за душевной жизнью героя. Может быть, внутренний монолог героя или авторский комментарий к происходящему? Может быть... Но, возможно, что таким же эмоционально сильным на голубом экране окажется... молчание и героя и автора? Ответит на это только практика нового искусства.

Язык кино не всегда оказывается адекватным языку телевидения. Естественно, далеки от телевидения художественные поиски кинематографа в области стереокино, широкого экрана, кинопанорамы. Но и фильмы, снятые для обыкновенного киноэкрана, совпадающего по своим пропорциям с телевизионным, тоже не всегда пригодны для телезрителя.

Киноизобразительные решения иных фильмов «не доходят» до телезрителя. Он может лишь следить за тем, что ему показывают, но не как ему показывают.

Новое искусство властно требует поисков и создания своего специфического языка.

●

Несколько лет назад на киностудии «Ленфильм» режиссером В. Шределем и оператором В. Бурыкиным был снят телефильм «Ночной гость».

В основу фильма был положен одноименный рассказ Юрия Нагибина — литератора очень тонкого и вдумчивого. Отсутствие в большинстве его произведений броских, эффектных внешних событий, глубокое проникновение во внутренний мир героев, тонкий психологизм, тщательное художественное исследование на первый взгляд малозначительных и неприметных явлений жизни делают его творчество особенно близким и привлекательным для нового искусства.



Телевизионный фильм «Ночной гость» (режиссер В. Шредель). Пал Палыч — И. Смоктуновский

Рассказ «Ночной гость» — одно из лучших произведений писателя, где все перечисленные достоинства его таланта обнаружили себя выпукло и зримо.

В фильме герой рассказа — «ласковый паразит» Пал Палыч — нашел идеального исполнителя. Это была одна из первых больших работ на экране Иннокентия Смоктуновского. И если Нагибин один из наиболее близких телевидению литераторов, то Смоктуновский — идеальный актер для телевидения (это, кстати, подтвердилось позже в поставленном Г. Товстоноговым телевизионном спектакле «Когда позовет товарищ» В. Конецкого и телефильме «Моцарт и Сальери», но об этом чуть ниже).

Фильм «Ночной гость» получился интересным и... не телевизионным! Причина такого несколько неожиданного результата была проста: снимая фильм для телеэкрана, режиссер и оператор пользовались испытанными выразительными средствами кинематографа. Они не искали новых путей, не пытались представить себе будущее произведение на маленьком голубом экране.

Можно было бы не возвращаться к этому давнему примеру, если бы и по сей день слово «телевизионный» не произносилось с лег-



Телевизионный фильм «Монета» (режиссеры А. Алов и В. Наумов). Отец — А. Попов

костью лишь на том основании, что тот или иной фильм снят по заказу телевидения или спектакль в почти неприкосновенном виде переносится со сценической площадки в павильон телевизионной студии или на сцену телевизионного театра.

А в то же время в стенах телестудий сейчас рождаются подлинно новаторские работы, отмеченные настойчивыми поисками языка, специфических выразительных средств нового искусства. И среди них выделяются работы режиссера Центрального телевидения М. Орлова.

Он решительно и полемично отказывается от всех «вспомогательных» средств: никаких декораций, никаких деталей быта, в кадре нейтральный фон и герой. Чаще один герой. Иногда он с партнером. Зритель должен сам дофантазировать, представить себе место действия, обстановку, недостающие детали. Зритель становится активным соавтором спектакля. Но важно не только это.

Сила телевидения в прямом контакте, в непосредственном общении человека на экране со зрителем. Пространная беседа (считается, что она невозможна в кинематографе — ни в художественном, ни в документальном) легко воспринимается зрителем у телевизионного экрана. Зритель становится как бы собеседником рассказчика. Герои работ М. Орлова (он выступает и как сценарист) именно беседуют со зрителем с экрана, делятся своими мыслями, чувствами, переживаниями. И это интересно, за этим следишь со вниманием — будь то публицистический очерк «Наташа» или откровенный детектив «Хочу верить».

Но мало-помалу начинаешь испытывать неудовлетворение. Строгий подчеркнутый аскетизм формы требует необыкновенно драматичного, глубокого, наполненного большими мыслями и страстями содержания, «сложного внутреннего действия», как говорил К. С. Станиславский.

Вот этой сложности внутреннего действия и не хватает интересным работам Марка Орлова. Не хватает «душевной динамики». А без нее такими скупыми средствами невозможно создать полноценный образ на телевизионном экране.

Причина кроется в несоответствии избранной формы литературному материалу. Наиболее законченной, как ни странно, оказалась первая, по существу, экспериментальная работа Орлова — телеспектакль «Наташа». Положенный в его основу интересный очерк А. Аграновского дал возможность родиться не менее интересному, страстному публицистическому телевизионному рассказу. В следующих работах — телефильме «Соляра» и спектакле «Хочу верить» — режиссер ставил перед собой более сложные художественные задачи. И тут героям этих произведений не хватило подлинного накала чувств, сильных страстей, глубоких мыслей.

Форма пришла в противоречие с содержанием. Лишенные «душевной динамики» образы, создаваемые артистами, оказались в ряде сцен бледными, вдруг захотелось увидеть места, где происходят события, увидеть мчащийся автомобиль, подходящий к станции поезд. Так отомстила за себя выбранная постановщиком «средняя» литературная основа.

Помочь телевидению в поисках новых путей могли бы, конечно, опытные кинематографисты. Однако мастера кино не балуют своим вниманием младшего собрата. Но вот недавно А. Алов и В. Наумов сняли в телевизионном объединении «Мосфильма» полнометражный фильм «Монета». В основу его положены три новеллы известного американского писателя Альберта Мальца.

Фильм получился спорный, неровный. Каждая новелла в нем решается в своем, отличном от других ключе, и надо прямо сказать, что авторы не всегда правильно подбирали этот ключ. Мы не собираемся здесь анализировать весь фильм, его достоинства и недо-

статки. Мы хотим обратить внимание лишь на одну из новелл — первую. Ее решение кажется нам очень интересным и поучительным для дальнейших поисков на телевизионном экране.

Новелла называется «Игра». Сюжет ее прост и драматичен. Доведенный до отчаяния безработный посылает своего маленького сына украсть бутылку молока для больной сестренки.

Авторы фильма не строят в угоду «телевизионной специфике» рисованных декораций и фонов, действие развивается на вполне реальной натуре двора большого городского дома и части улицы, в интерьере подъезда. Режиссеры, кажется, не увеличивают сравнительно с кинематографом количества крупных планов. Они даже, пожалуй, монтируют кадры в привычном кинематографическом, может быть, лишь чуть замедленном ритме — и все же эта новелла телевизионна по своей природе.

В чем же секрет? А в том, что авторы исключительно пристально следят за малейшими душевными движениями своих героев и в первую очередь за переживающим тяжелую драму отцом (А. Попов).

Новелла начинается длинной паузой. Мы еще ничего не знаем о происходящем. Просто во дворе, отделенном от мира глухой каменной стеной, сидит нахохлившийся мальчишка и медленно прохаживается взад-вперед худой, плохо выбритый человек в потертом пальто. Они не произносят ни единого слова, они даже не смотрят друг на друга, но камера настойчиво следит за ними. Она неотступно следует за человеком в потертом пальто, показывает нам его сгорбленную спину, нервное лицо, глаза. И постепенно нас охватывает тревога. Мы понимаем, что эти двое — большой и маленький — связаны сложными и трагическими взаимоотношениями, чувствуем, что здесь, в этом плохо освещенном солнцем, грязноватом дворе происходит сейчас глубокая и страшная драма. И когда наконец отец и сын обмениваются первыми скупыми репликами, мы уже неотрывно следим за ними, боясь пропустить хоть одно слово, хоть один жест. Мы стали соучастниками, сопереживателями происходящего, и теперь уже ни пресловутая пижама, ни чай на столе не смогут оторвать нас от чуда, творимого искусством на маленьком голубом экране.

Когда следишь за этими немыми, полными внутреннего драматизма кадрами, невольно начинаешь думать: а может быть, м о л ч а н и е и есть самое сильное выразительное средство телеэкрана, призванное заменить на нем «ударный» крупный план кинематографа? Ведь именно полное «душевной динамики» молчание героя на телеэкране заставляет нас напряженно, затаив дыхание, следить за происходящим.

Так «молчать» умеет прекрасный актер Андрей Попов, так сумели показать нам его «молчание» режиссеры А. Алов и В. Наумов.

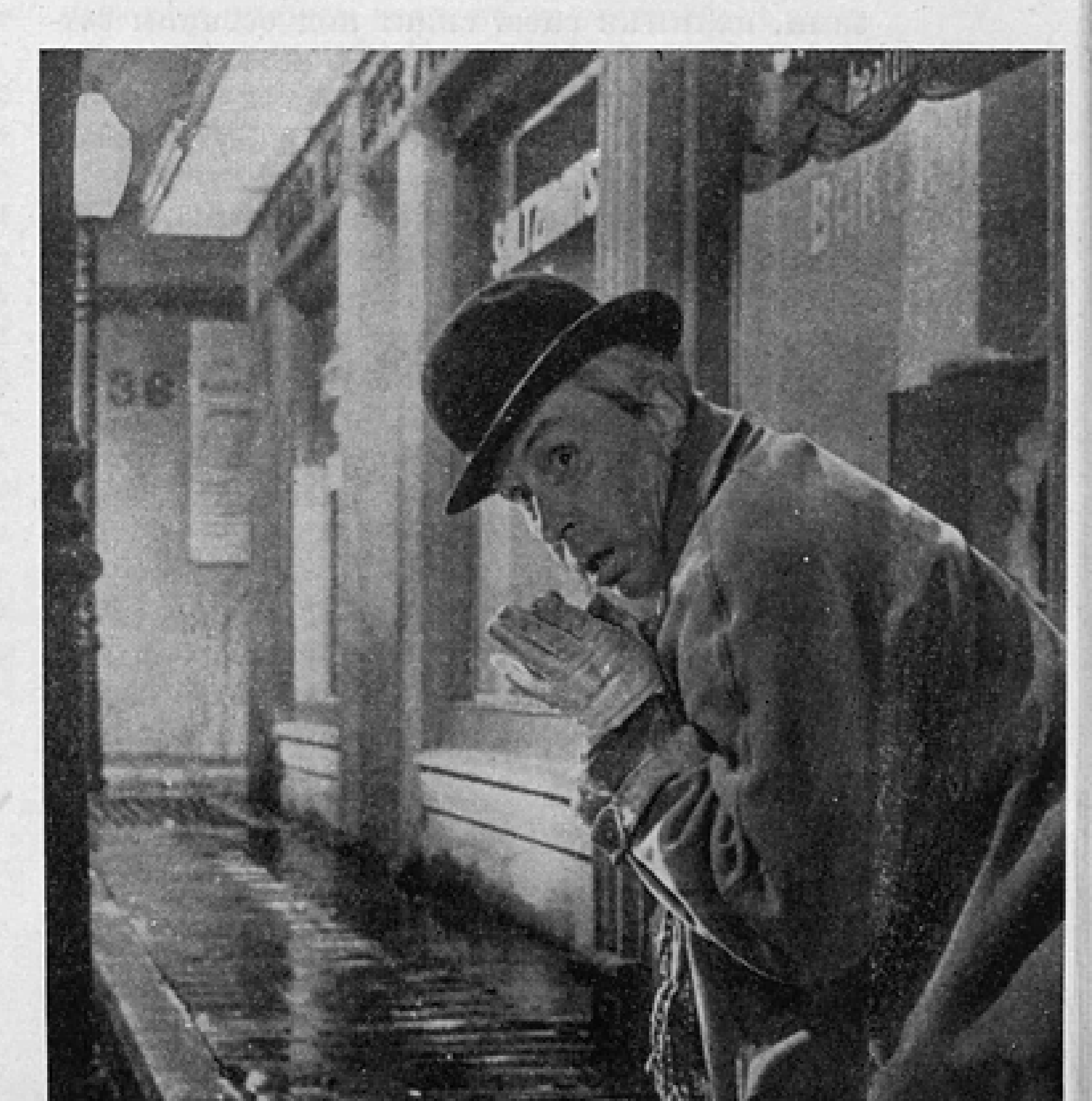
●

Общение со зрителем, непосредственная близость к нему требуют от телевизионного героя абсолютной правдивости, естественности поведения на экране. Маленький голубой экран — очень чуткий инструмент, сразу отделяющий малейшую фальшь, неестественность, ложную приподнятость, искусственный мелодраматизм от подлинной правды.

Примерно в одно время с фильмом Алова и Наумова в объединении телевизионных фильмов «Мосфильма» была снята другая картина — «Остров Ольховый» (сценарий М. Блеймана и И. Осипова, постановка Т. Березанцевой).

Замысел сценаристов был несомненно интересным. Исходя из возможностей телеэкрана, авторы намеревались создать произве-

«М о н е т а». Э. Гарин — Старик



дение во многом полемическое, по своим художественным позициям возвращающее нас к поэтике советского кинематографа предвоенных лет. Они пытались показать столкновение крупных, сильных характеров, столкновение откровенное, лишенное столь распространенных в последнее время «закрытых» чувств, недоговоренностей, нарочито «углубленных» подтекстов. Сценарий ставил принципиальные проблемы совести советского человека, подлинно гражданского поведения, ставил в форме публицистической и обнаженной.

В фильме были заняты опытные киноактеры: В. Хохряков, Н. Крючков, Л. Смирнова, В. Зубков, Г. Юдин. Были включены подлинные хроникальные кадры суровой природы Дальнего Востока. Тщательно показан быт: за столом разливают чай, и мы слышим звук струи льющейся воды, тонко звякает посуда...

Кажется, все сделано для того, чтобы происходящее на экране выглядело жизненно достоверным. А мы смотрим и не верим почти ни одному кадру. Не верим потому, что нет главной правды — правды поведения героев, правды их чувств, мыслей, поступков. На экране, как в диафильме, сменяют друг друга иллюстрации. Актеры говорят правильные, хорошие слова и поочередно старательно изображают горе, сочувствие, понимание и т. д. Хохряков входит в кадр, бодро напевая песенку из «Встречного», и это должно сообщить нам, что он, комсомолец тридцатых годов, сейчас вспомнивший свою боевую молодость. Лидия Смирнова с глазами, полными слез, сидит под осенним ветром на скамейке в сквере. Кто же тут не догадается, что именно сейчас эта женщина переживает самую тяжелую минуту своей душевной драмы?!

Гражданская тема, большие чувства, накал столкновений сильных характеров — все исчезло, превратившись в фальшивую бытовую мелодраму. Трудно винить в этом актеров. Это режиссер не нашел пути к телевизионному решению сценария. Все чинно, благопристойно, внешне правильно и абсолютно мертво.

Телеэкран имеет свою специфику, и ее нельзя игнорировать.

●

Было бы, вероятно, очень любопытно сравнить экранизацию одного и того же литературного материала в кинематографе и на телевидении. Это, очевидно, позволило бы четче выяснить закономерности нового искусства, его отличие от кино. Но таких полностью «совпавших» экранизаций пока немного. Мы поэтому попробуем сравнить экранизации одного и того же жанра, причем несколько редкого и необычного. Речь пойдет об экранизациях опер, сделанных в кино Р. Тихомировым и на телевидении молодым режиссером, выпускником режиссерских курсов «Мосфильма» В. Горикнером.

Фильмы Р. Тихомирова «Евгений Онегин», «Пиковая дама» достаточно хорошо известны. Короткометражный телефильм В. Горикнера «Моцарт и Сальери», снятый на Рижской киностудии, недавно прошел на теле- и киноэкранах.

Прежде всего обращает на себя внимание выбор драматургического материала. И тот и другой режиссеры обратились к операм, написанным на сюжеты Пушкина. Вероятно, это произошло не случайно. Глубокий драматизм произведений Пушкина, скрытая «кинематографичность» делают их особенно привлекательными для перенесения на экран.

Однако для кинематографа Р. Тихомиров избирает в первую очередь роман в стихах, а режиссер телефильма обращается к одной из маленьких трагедий, к «опыту драматических изучений», как называл их сам Пушкин.

Прокладывая новые пути в искусстве своего времени, Пушкин изучал изображение характеров в движении, в развитии; анализировал психологическую основу поступков героев, их первопричину, то есть то, что мы теперь называем подтекстом.

Итак, эпическая энциклопедия русской жизни, с одной стороны, и психологические опыты великого поэта — с другой.

Следует обратить внимание еще на одно обстоятельство, быть может, заранее не предусмотренное режиссером, но несомненно сыгравшее немаловажную роль: либретто «Евгения Онегина» и особенно «Пиковой дамы» представляют собой вольную переработку произведений Пушкина, в опере же Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» дословно сохранен подлинный пушкинский текст.

Мы ни в коей мере не собираемся сравнивать в художественном отношении фильмы Тихомирова и Горикнера, мы только хотим показать закономерность их выбора. С одной стороны — широкое развертывание действия,

доподлинность быта, огромных залов, где происходят балы, перенесенные на натуру сцены и эпизоды.

С другой — два исполнителя в кадре, приблизительные приметы эпохи в декорациях и пристальное неотступное наблюдение объектива киноаппарата за душевными движениями Моцарта и Сальери.

И Тихомиров и Гориккер в своих фильмах пользовались одним и тем же принципом в выборе исполнителей: роли на экране исполняли драматические актеры, а «озвучивали» их выдающиеся наши певцы. (Так это воспринимает зритель. В практике съемок, разумеется, все было наоборот: драматические актеры играли под фонограмму оперных партий.)

Тихомиров выбирает актеров открытого внешнего темперамента, способных создать яркий и пластически точный, совпадающий с музыкальным образ. На роль Германна в «Пиковой даме» он приглашает Олега Стриженова. Германн—Стриженов драматичен, порой даже мелодраматичен. Он великолепно двигается, у него экспрессивные, подчеркнутые жесты. Он безусловно ярок, выразителен, вероятно, очень близок к Германну оперному и безмерно далек от Германна пушкинского.

Гориккер для телефильма выбирает И. Смоктуновского и П. Глебова. Оба играют в манере сдержанной, даже скупой. Мизансцены статичны. Ни одного лишнего движения, ни одного «оперного» жеста. Но мы чувствуем все время напряженную внутреннюю жизнь обоих героев.

О Смоктуновском — Моцарте следует говорить особо.

«Моцарт и Сальери» и как произведение для театра и как опера имеют свою сценическую историю. Широко известна постановка оперы Римского-Корсакова с участием Шаляпина — Сальери. Эту маленькую трагедию включал в свой пушкинский спектакль замечательный чтец В. Яхонтов. «Моцарт и Сальери» идет сейчас на сцене театра им. Евг. Вахтангова. И во всех этих интерпретациях пушкинской драмы обычно внимание акцентировалось на Сальери. В одном случае это, вероятно, объяснялось огромным (несоизмеримым с партнером) талантом Шаляпина, в другом — режиссерской позицией Яхонтова. И на первый взгляд это было правильно. Сальери полон сомнений, он отравитель, и его характер, естественно, ста-



Телевизионный фильм «Моцарт и Сальери» (режиссер В. Гориккер). Моцарт — И. Смоктуновский

новился главной действующей силой пьесы. Монологам и репликам Сальери отведено добрых две трети текста маленькой трагедии.

А пушкинский Моцарт, в сущности, не совершает ни одного активного поступка: он слушает музыку, дважды играет сам, пьет вино... И в то же время безусловно «опыт драматического изучения» характера Моцарта интересовал Пушкина ничуть не меньше, чем изучение характера Сальери.

В телефильме, пожалуй, впервые произошло «смещение». Главной фигурой, центральным персонажем стал не «активный» Сальери, а «пассивный» Моцарт. Нас, зрителей, в первую очередь интересуют его поступки, мысли, чувства. Моцарт ведет за собой действие.

Мы знаем не мало попыток передать в кинематографе акт творчества. Перед нами прошла особенно в эпоху расцвета так называемых биографических фильмов вереница великих поэтов и композиторов, создававших на наших глазах свои гениальные произведения. И, увы, как часто именно этот миг великого озарения художника оказывался в картине самым слабым, неубедительным, театральным в самом плохом смысле этого слова.

А в фильме «Моцарт и Сальери» мы увидели великого композитора. Моцарт — Смоктуновский за роялем весь поглощен процессом творчества. Нет, он не хмурит вдохно-

венно лоб, не грызет в творческих муках гусиное перо, он просто живет в исполняемой им музыке, он весь во власти звуков и вместе с тем все время как будто прислушивается к себе со стороны, как бы пытаясь проверить себя, свое творение. Не знаем, что подсказало Смоктуновскому такое решение. Может быть, это не прямая аналогия, но нам кажется, что есть в нем что-то от Святослава Рихтера или Вана Клиберна, каждый раз вновь творящих на каждом своем концерте.

И снова телевизионный экран, его специфика помогают нам заглянуть в глаза художнику, как бы услышать не только звучащую действительно музыку, но и ту мелодию, которая сейчас, в этот миг рождается и живет в его душе.

Просчеты в фильме есть. Рядом с Моцартом — Смоктуновским, к сожалению, выглядит несколько скованным и бестемпераментным Глебов — Сальери. И все же в целом эта работа — большая удача искусства телеэкрана. Удача, обусловленная правильным выбором драматургического материала, т е л е в и з и о н н ы м прочтением его режиссером и точным выбором исполнителей.

●

Специфика телеэкрана, его выразительные средства делают телевидению необыкновенно близким многое в тех исканиях, которые занимают сейчас умы кинематографистов.

Телевизионный фильм «Н а т а ш а» (режиссер М. Орлов). Наташа — Т. Лякина



В одной своей статье М. Ромм, говоря о новых выразительных средствах кино, писал:

«Мы научились подробно исследовать жизнь человека, освободив кинематографического героя от бутафории... от бутафории грима, от фальши декораций, от искусственной деланности ловко придуманного диалога и стандартно скроенного сюжета».

Все это как нельзя близко к возможностям и выразительным средствам телевидения.

Далее Ромм пишет: «Я, например, полагаю, что один рабочий день Ленина — рядовой день его жизни... мог бы стать содержанием превосходной глубокой картины, пусть даже в этот день не случится ничего особенного. Вы увидите только, с кем разговаривал Ильич в течение дня, какие вопросы он решал, что и как он говорил, что и как он думал, как он действовал в тех или иных обстоятельствах, и все это будет, я убежден, необыкновенно интересно и глубоко осмысленно, потому что в каждом его поступке большом и малом... одинаково проявляется титаническая сила, подлинно ленинская сила характера».

В то время как М. Ромм писал эти строки, на Центральном телевидении был закончен полнометражный фильм, который так и назывался — «Рабочий день В. И. Ленина». (В условиях телестудии он был снят методом телерекординга — съемка с экрана телевизора.)

В основу фильма был положен подробный, последовательный рассказ об одном трудовом дне В. И. Ленина в феврале 1921 года. Сюжета в привычном смысле этого слова в нем нет. И в то же время фильм получился чрезвычайно драматичным. Его драматургия в столкновении событий одного дня, больших и малых событий, происходящих внутри страны и за ее пределами, с волей, мыслями, поступками Ильича. Драматургическая форма фильма — цепь отдельных встреч, бесед Ленина, его выступлений в течение этого дня. Все они объединяются в единое целое стоящим в центре событий образом Ильича.

Эта форма оказывается как нельзя более органичной для телевидения. Мы следим не столько за внешними событиями, сколько за ходом мысли Ленина, за его напряженной внутренней жизнью.

«Рабочий день В. И. Ленина» был первой попыткой создания подобного, нового по жанру телефильма. Он создавался долго,

в течение нескольких лет, потребовал напряженного, кропотливого труда режиссера В. Геймана и артиста Д. Масанова, исполнявшего роль В. И. Ленина. Фильм в целом получился удачным, вызвав много благодарных писем зрителей. И все-таки нельзя пройти мимо одного существенного его недостатка. Авторы побоялись до конца поверить в выразительность молчания на телеэкране. Основную нагрузку в фильме несет слово. Подлинные, замечательные ленинские мысли, почерпнутые из документов, стенограмм, воспоминаний, все время звучат с экрана. А ведь мы знаем, как удивительно Ленин умел с л у ш а т ь. Авторы слишком мало метров отвели на показ Ленина думающего, размышляющего. А ведь именно эти моменты, наполненные кипучей внутренней жизнью Ильича, могли стать самыми значительными и интересными для зрителя в этом фильме.

Повторяем: «Рабочий день В. И. Ленина» — это лишь первая попытка поисков еще одного направления в развитии телеискусства. Ее удача показывает, что произведения телевизионного экрана могут идти в ногу с самыми последними достижениями старшего брата — кинематографа.

●

Итак, телевидение ищет. Ищет свой оригинальный язык, свои выразительные средства, свои жанры. Поиски эти сложны, не всегда точны, нередко просто ошибочны. И в этих условиях особенно важной становится роль — все еще столь редкой — телевизионной критики. Сейчас, как никогда, важно поддержать все действительно новое, пусть еще неуверенное, но имеющее право на развитие в будущем, способное оказаться той тропкой, из которой может вырасти одна из торных дорог молодого искусства.

Но вряд ли стоит сейчас выдавать за открытие то, что уже пройдено телевидением, объявлять новым жанром то, что давно испробовано и неоднократно выполнено на телевизионных студиях страны.

В 23-м номере «Советского экрана» за 1962 год была напечатана статья Н. Коварского «Рождение жанра». Речь в ней шла о телефильме «Из Нью-Йорка в Ясную Поляну», поставленном на киностудии «Ленфильм». Н. Коварский не одинок. «Таких постановок нет и не было» — так называлась заметка в московской «Телепрограмме», посвященная



Телевизионный фильм «Соляра» (режиссер М. Орлов). О. Забара — Елена, Г. Епифанцев — Соляра

этой же работе. «В этом фильме впервые применены новые, экспериментальные методы...» — читаем мы в билете, приглашающем на просмотр этой ленты.

Все это заставляет отнестись к телефильму «Из Нью-Йорка в Ясную Поляну» особенно внимательно.

Мы уже говорили о том, что мастера кино редко балуют вниманием своего младшего собрата. На этот раз за постановку телефильма взялся один из крупнейших режиссеров советского кино Ф. Эрмлер. Постановщик вложил в фильм много присущего ему мастерства и таланта.

Совершенно по-новому зажила под его руководством на экране диктор телевидения Анна Шилова. Она ведет свое интервью с участниками телефильма очень мягко, тактично, заинтересованно.

Человек большой и сложной биографии, П. Охрименко и бывший секретарь Льва Толстого Н. Гусев рассказывают с экрана, как более полувека назад живое участие Л. Толстого в судьбе П. Охрименко, бежавшего от полицейских репрессий в Америку, письмо великого писателя Т. Эдисону помогли молодому рабочему устроиться в чужой стране, спасли его от голодной смерти.

Интересно? Несомненно. Трогательно? Безусловно. История полувековой давности волнует зрителя и сегодня.

Но родился ли в фильме, поставленном Эрмлером, новый телевизионный жанр? Вот что пишет Н. Коварский:

«Рассказ и интервью, портрет и биография, исследование и описание — вот черты этого жанра, в таком сочетании еще не встречавшиеся ни в документальном, ни в художественном кино».

Все это, может быть, и верно по отношению к кино, но... абсолютно неправильно по отношению к телевидению.

Передачи, подобные телефильму «Из Нью-Йорка в Ясную Поляну», по жанру (подчеркиваем по ж а н р у, но отнюдь, разумеется, не по качеству), каждый зритель постоянно видит на экранах своих телевизоров. Рассказ-интервью, из которого вырисовывается портрет, биография героя,— один из самых распространенных жанров телевидения. По такому принципу строится бесчисленное множество и публицистических, и искусствоведческих, и исторических передач, ведущихся непосредственно из телестудии. Подобная же передача (недаром в своих письмах зрители, как правило, пишут не «фильм», а «передача») снята Ф. Эрмлером и его коллективом заранее на пленку. И в жанровом отношении она ничем принципиально не отличается от тысяч своих собратьев. Другое дело, что она, разумеется, тщательно продумана, выверена и сделана так, как ее может сделать за год работы один из крупнейших, талантливейших мастеров нашего кинематографа! Но зачем надо объявлять этот фильм-передачу новым жанром и тем самым отвлекать работников телевидения от поисков новых путей в теледраматургии и тележиссуре?

Мало того. В ленте «Из Нью-Йорка в Ясную Поляну» кажущаяся видимость импровизации происходящего на экране приходит в явное противоречие с продуманной построенностью фильма. Если актриса А. Шилова создает определенный, написанный сценаристом и задуманный режиссером образ, то ведь остальные участники фильма — живые, реально существующие люди. А говорят они округло, гладко заранее написанный, очень «олитературенный» текст. За гладкостью фраз теряется непосредственность, естественность интонаций и чувств.

Вряд ли путь, при котором живые участники событий оказываются в положении актеров, вынужденных говорить и действовать по заранее написанному и отрепетированному сценарию, является перспективным для телеэкрана.

Еще раз повторим: мастера кино — редкие гости на телеэкране, особенно такие, как Фридрих Эрмлер. Их огромный опыт и талант должны использоваться работниками телевидения для поисков подлинно новых путей молодого искусства.

Народный артист СССР К. Скоробогатов, восхищаясь выступлением Германа Титова по телевидению, говорил о космонавте-2 как о «человеке, открывавшем нам с экрана телевизора свою внутреннюю жизнь».

«Он волновался,— писал К. Скоробогатов,— и это его волнение передавалось нам, миллионам его зрителей. Он иногда задумывался в поисках наиболее верного выражения, и, когда он молчал и думал, мы, пожалуй, волновались еще больше, чем когда он говорил... Мы все становились не только очевидцами, но и участниками этого процесса».

Крупнейший мастер советской сцены верно отметил, пожалуй, главную силу телевидения: необыкновенную близость зрителя к происходящему на экране, возможность для зрителя стать как бы сопереживателем развертывающихся событий и тем самым вместе с авторами (если речь идет о художественном произведении) участвовать в творческом процессе, быть как бы соавтором создаваемого художественного образа.

В этом отличие телевидения от всех других предшествовавших ему искусств. В этом его необыкновенная современность.

Телевидение родилось в тот момент, когда развитие литературы и театра достигло небывалой, почти «потолочной» высоты, когда молодой кинематограф властно завладел миллионами зрителей, став поистине самым массовым из искусств, и тем не менее технически не совершенное телевидение сумело приоткрыть перед людьми новые, еще неведомые, необычайные по своей широте горизонты.

В ряду революционизирующих технику и мир человека открытий середины XX века — овладения энергией атомного ядра и тайной превращений веществ, выходом человечества в космос и кибернетикой — телевидение оказалось (или, вернее, чтобы быть точными, имеет все основания оказаться в недалеком будущем) столь же революционизирующим в области искусства.

У известного американского писателя-фантаста Рея Бредбери есть роман «451° по Фаренгейту». Страшную картину Америки

через сто лет рисует он в нем. 451 градус по Фаренгейту — это температура горения бумаги. В Америке XXI века преступление — иметь книги. Их жгут пожарные. Все искусство, вся литература вытеснены телевидением. В квартирах целые телевизионные стены и даже комнаты.

Телевидение в романе Бредбери не только заменило людям все другие виды искусства, но даже вытеснило общение людей друг с другом. В беспрерывно идущих программах на огромных экранах живут почти осязаемые телевизионные «родственники» и «знакомые», а специальная приставка за небольшую плату заставляет телеперсонажей, обращаясь к зрителю, произносить именно его фамилию и имя.

Нарисованный Бредбери телевизионный мир страшен. Счастье, что это лишь фантазия талантливого писателя, фантазия, навеянная, к сожалению, некоторыми, вполне реальными тенденциями развития искусства вообще и телевидения в частности за океаном.

Нам видится другое будущее искусства голубого экрана.

Телевидение завтрашнего дня станет новым гигантским шагом искусства на многовековом пути изучения и художественного раскрытия самых глубоких, самых тонких и сложных чувств человеческой души.

«Телевидение сломало «четвертую стену», существующую в кино и театре... — пишет И. Андроников. — В отличие от кино оно обладает особыми свойствами — интимности, доверительности, обращенности только к тебе... Живое негромкое слово, обогащенное естественной интонацией, обладает огромной проникающей силой. Слову возвращается то, что принадлежит ему испокон веков по праву».

Так оценивает развитие телевидения наш замечательный устный рассказчик.

Нам кажется, что в своем развитии телевидение станет наиболее близким литературе.

Общение книги с читателем было всегда «индивидуальным». Читатель и произведение искусства остаются один на один, и, может быть, именно это заставляет человека особенно внимательно воспринимать рассказываемое ему художником.

Театр и в особенности кинематограф немыслимы для одного человека. Для восприятия их необходима аудитория. Их выразительные средства заставляют одновременно переживать сотни и тысячи зрителей. Это великие искусства. И тем не менее нам кажется, что где-то они потеряли эту неповторимую «индивидуальность» книги. Волей-неволей каждый зритель как-то реагирует на восприятия произведения его соседями, неизбежно «корректирует» свои чувства с чувствами аудитории.

Телевидение возвращает зрелищным искусствам эту чудесную способность книги беседовать с тобой один на один, с необыкновенной силой заставляя зрителя полностью отдаваться процессу познания происходящих на экране движений человеческой души, чувств и мыслей героев драмы.

И в то же время телевидение — искусство наиболее «коллективное» по своей природе.

Поэт М. Светлов писал: «Сила творчества заключается в том, что множество незнакомых друг другу людей, читая хорошие стихи и прозу, становятся близкими друг другу».

Но ведь именно в этом объединении людей и сила телевидения! Ни одно искусство не имеет одновременно столь огромной аудитории. Мы можем предвидеть, как в недалеком будущем одно и то же произведение телевидения смогут смотреть в один и тот же миг все люди земли. Телевидение станет могучим инструментом не только информации, но и художественного общения всего человечества. И при этом оно останется индивидуальным, интимным, зашедшим попросту в любой дом, пролагающим путь к сердцу каждого человека.

Так, может быть, в этом диалектическом единстве противоположностей и заключена могучая, неистощимая сила молодого искусства, которая дает ему возможность сделать новый качественный скачок и далеко обогнать в своем развитии своих зрелых и сильных старших братьев и сестер?

Будущее покажет, так ли это...

А. ДОВЖЕНКО

Из записных книжек*

Приезд на Каховку делегатов Америки, Индии, Китая.

1. Действующие лица могут общаться при помощи радиоаппаратов. Таким образом, можно обнять несколько точек: Каховка — Терпение или Запорожье — Керчь.
2. Поездка на автомашине по автомагистрали Москва — Симф[ерополь].
3. Или на самолете.
4. Над пустынями нашего юго-востока, и может быть, и других стран.

Когда президент Академии наук А. Н. Несмеянов делал свой доклад импровизированный о «точках роста», лежащих всегда «где-то между», на опушках наук, я подумал: и в поэзии мы знаем ярчайший пример — Маяковский. Сумел же он язык поэзии, газеты, лозунга и прозы самой серой объединить в новый сплав могучей, новой, невиданной силы.

Это понял Б. Агапов.

●

Вообще выступление Несмеянова было исключительно тонким и интересным, обличающим в нем очень одаренного человека.

●

О стыке далеких атомов.

●

Долго смотрел Кравчина на работу шагающего экскаватора. Возле него — восхищенные шепоты журналистов. Наконец, когда его спросили: ну, как?! — ответил неожиданно, чем и обескуражил кое-кого**[2]:

— Рука длинна. Что-то не то. Неестественная фигура. Не смейтесь. Вот припомните мое слово: не пройдет. Будет работать другая машина. А это все равно, что жирафу притачать шею еще втрое. Развалится.

— Что?

* Окончание. См. «Искусство кино», 1963, № 1, 2, 4.

** Значок [1] означает, что в подлиннике последующий текст идет по-русски, после значка [2] — опять украинский текст.— *Прим. перев.*

— Развалится эта машина на две, на три, а может, и на пять машин, и все пять вместе взятые сделают всю работу, а электроэнергии пожрут вдвое меньше. Вот так и знайте. Руки длинны.

— Шея?

— Ну пусть будет шея.

16.VIII

Может быть, ввести в фильм автора.

Дикторский текст. То-то и то-то... Вот здесь батрачил когда-то мой 19-летний отец.

Все в показе.

Экскаватор «хватает» целый скифский курган и подымает вверх. Наплывом.

Три тысячи лет назад скифы.

Половцы, хазары, запорожцы.

Серко... долина...

Фальцфейн,
Революция,
Война.

1. У Сталина.
2. Андрианов дома.
3. В степи на машинах.
4. На Днепре, на пароходе.
5. В самолете над Украиной.
6. Каховка.
7. Кто пришел (прием на работу)[1] и где-то в середине этой семерки дом моего героя, и уход его с семьей, и прощание с матерью Феликсы — и она в степи (ее забрали проезжающие геологи на грузовике). Грузовик в степи среди безбрежных хлопковых полей, и она на нем стоит, вся устремлен[ная] в будущее.

●

Люди радуются. Произошло событие огромное в их жизни, в жизни народа, в жизни и судьбах их детей и всех их поколений. Это великое торжество. Это высочайшее самосозерцание и это на границе действия. Действие неотделимо. Оно начинается сразу.

Решили проект. После долгих изысканий, споров, проверок и т. п. пришли к варианту.

Приняли. Большой, незабываемый день! В такой день нельзя быть в одиночестве. Даже мало говорили, **но думали вместе** (исключительно интересно и выразительно).

В драме один из геологов говорит: «Господи, как отличается нынешняя драма от пр.».

Ш-ЕВ

Человек быстрый, подвижной и какой-то весь словно неуловимый, ускользающий. Он не ходил, а забегал, заскакивал, надскакивал, соскакивал. Его нельзя было куда-либо подвезти, а лишь подбросить, выбросить.

Голос у него громкий и вначале всегда уверенный и респектабельный, как говорится, голос человека со знанием дела. Но знание дела вдруг оказывалось сомнительным, и тогда голос у него сразу ослабевал и начинал неуверенно дребезжать. Так было и на сей раз.

Долго сидели рабочие, присмирев в глубоком смущении, когда он раскрыл их безобразное отношение к труду «с полной... прямотой и откровенностью». И как ни просили в президиуме, как ни вызывали рабочих на дискуссию, никто не отзывался. «Что тут уж говорить, все ясно». Ш-ев сидел после своего блистательного доклада приятно возбужденный, поправляя пятерней, словно гребнем, слегка взметнувшиеся во время выступления волосы.

Но вот кое-как уговорили наконец выступить бригадира разнорабочих Романа Лящa. Лящ был человек на вид неказистый, но вдумчивый и неплохой бригадир.

Свои разнорабочие дела или то, что называлось раньше черной работой, он выполнял весьма старательно. Ораторских данных за ним не замечалось, но тут вдруг он нашел поистине классический ораторский прием, который развеселил всех, кроме, пожалуй, президиума.

— Да, товарищи,— сказал Лящ и, повернув голову, крепко потер затылок,— выступавший здесь наш прораб Ш-ев правильно вскрыл и вывел на чистую воду, ну, то есть, буквально все недостатки в нашей, так сказать, между прочим, работе и так и далее. Картина или еще более, так сказать, художество, которое мы вообразим из себя, да еще, так сказать, ну, буквально на самом красивом берегу Днепра никуда, то есть, не годится решительно. И нет здесь среди нас ни одного честного рабочего, которыми мы здесь являемся, чтобы полностью не согласиться с теми безобразиями, которые, обратно же, мы здесь ежедневно творим. Поэтому мы можем сегодня вполне, так сказать, сознательно заявить нашему прорабу и ответственно: да, вы, товарищ Ш-ев, действительно по-варварски относитесь к материалам великой стройки коммунизма, о которой вы так ясно и правильно, так сказать, говорили. Вы по-варварски относитесь к нашему рабочему времени, к нашему труду. Сколько мы здесь простаиваем из-за вас, из-за вашего неуменья организовать наш рабочий, так сказать, процесс и так и далее. Сколько мы тут ежедневно ругаем вас за это тайком, можете, так сказать, женщин спросить и проверить.

Ш-ев был тихо ошеломлен. Что угодно ожидал он от Лящa, только не такого поворота дела. [2]

17.VIII

Проблема времени

Разобрать разнообразнейшие способы решения времени на экране. Надо так расположиться в картине, чтобы чувствовать себя совершенно свободно во временах минувших за две тысячи [лет], в современности.

То же и в пространстве.

8.IX

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

(Заметки и материалы к роману—народной эпопее на Днепре)

Посетил в старой Каховке сельскохозяйственную выставку. Хозяева павильонов совершенно равнодушны к посетителям, даже отворачивались. Чисто национальный признак нелюбви ко всему показному, выставочному. Прекрасные жеребцы ржали неистовыми голосами. Фантастические овощи и хлеб...

●

Подумать надо сейчас же — пока не до конца испортили — и о Новой (Старой?) Каховке. В ней прошлое не материализовано ни в памятниках старины, ни в исторических зданиях. А у нее, у Старой Каховки, есть прошлое историческое, политическое.

Так что, хотя бы некоторые здания надо строить, представляя себя в будущем.

Хотя бы три дома следует возвести высокие, из прекрасного материала, чтобы перебить новоявленный провинциальный стиль...

●

Попрошу сегодня А. не крыть тяжелой кровлей Дом культуры, а оставить плоскую. Тем самым мы получаем третий этаж — площадку, единственное место, откуда молодежь увидит все свои сооружения.

●

Должен непременно побывать в любимовском карьере каменоломни. Там я непременно найду что-нибудь для «призмы времени». Познакомлюсь с каменщиками, а может быть, и с археологами...

●

А. вполне согласился с моим предложением. «Вы неспокойный дух, Александр. Я вполне согласен с вами...»

СТРОИТЕЛЬСТВО ГОРОДА

Большая, нетронутая и невероятно интересная тема, которая должна пройти через всю книгу. Тут и А., и Ш., и М., и сонная академия, и бесконечная неразбериха, неумение и беседы об архитектуре вообще, о национальном архитектурном наследии и наследии вообще.

Слепота архитекторов в своей области, неумение мыслить пространственно, исторично и т. д. Обывательщина, эклектизм, чванство, чиновность, отсутствие вкуса. «Эх, брат, вкуса у меня нет. Мне бы вкус, вот загвоздил бы я дома...»

Новая Каховка, как она есть, — принципы ее застройки, вернее — отсутствие арх[итектурного] принципа.

Оформление гидротехнических сооружений

Вспомнить пьесу: диспут в музее по поводу проекта оформления моста Наводницкого.

Галерея «архитекторов», консультантов, ученых секретарей. Как испугались запорожцев.

Мол, докладчик под маркой палеолита, скифов и прочего хочет протащить национализм...

«Как бы чего, знаете... Так-то оно вроде, с одной стороны, и того, но... Нет, я должен воздерживаться от дел, где потом, если хотите знать... Не-ет... до свидания...»

Ответ автора...

13.IX

Написать всю линию «аморального» поведения парней с девушками. На десять рождений в родильном доме восемь безмужних. Изучить наиболее интересные дела, истории, драмы.

Им противопоставить хорошую семью, с любовью, счастьем, детьми.

Вообще у нас девушек намного больше, чем парней. И девочкам горе. Это беда большая, общая.

Девушкам посвятить особую главу и вообще уделить много внимания. О них так много можно сказать.

Вспомнить девушку, которая не выходит замуж, потому что сватаются некрасивые.

Здесь бросается в глаза множество красивых девушек и ребят.

Самая могучая машина эпохи — земснаряд — совершенно не оригинальна и не эффектна с виду. С помощью этой машины мы преобразуем землю. То, о чем мечталось только в сказках или в снах, может стать реальностью наших дней. Вот что такое земснаряд. И ничего показного. Это не машина, а целый образ.

●

12.X

Воскресенье, утро над рекой Пидпильной

НАД ВЕЧНЫМ ПОКОЕМ *

Какие картины здесь можно писать! Какие воспоминания! Как можно очищать и возвеличивать душу в созерцании огромных торжественных пространств! Как не родиться было здесь гигантом духа, поэтом войн, защитником отчизны! Когда мир твой так красив и такой высокий извечный дух могущества играет в просторах на невидимых своих струнах.

Кланяюсь тебе, родная моя земля!

Преклоняю колена пред тобою, полный несказанной благодарности, за то, что родила меня в великие времена, что поишь и кормишь меня всеми сокровищами хлеба, меда, молока твоего, твоих песен и музыки, что приносишь мне радости и страдания и примешь меня, мать моя, на свое ложе, как приняла дедов моих и прадедов.

Почему так любили тебя, и так воспевали, и так тянулись к тебе сердцем и помыслами

* Подпись к рисунку.— *Прим. автора.*

и всеми высочайшими чувствами, всем, что было самого высокого и самого чистого в мужественном человеке?

Благословляю день и осень, и теплый вечер, и шум осокорей, доносящийся ко мне с того берега.

ОБ АРХИТЕКТУРЕ

Старое — то, что когда-то было новым. А старинное — то, что, в свое время новое, обозначало одну из главных сторон синтеза своей эпохи, а ныне знаменует характер ушедшей древности, ее высшее проявление.

Вот почему старинное интересно и дорого нам, как преемникам культуры прошлых эпох. И мы пользуемся им подчас в своем современном искусстве.

В старинном нет архаичности.*

Архаика есть в старом.

И есть большая разница между старинным и архаичным.

Кстати, в использовании архаичного есть всегда тяжеловатость и нечто от монастырской печали. Мне возразят: это же национальное. Согласен. Но это и есть та частица национального, которую вернее всего можно назвать архиерейской. И если еще можно использовать в архитектуре больших городов, с тысячелетней историей эти элементы наследия, то уж вовсе неприлично и вызывает чувство протеста дилетантское протаскивание его в архитектуру новых городов, на великие стройки коммунизма.

Если недостает собственного таланта, надо хоть знать меру в эклектике.

Выстроить над классическим ордером трехэтажного здания Дворца культуры в Новой Каховке двухъярусную кровлю барокко из Киевского Софийского архива — для этого надо обладать большим запасом космополитической наглости и распущенности.

О Г. и А.

Есть и такие. Приезжают, суетятся. Надувают губы. Им не нравится. «Скучно. Серо. Неэффектно». «И чем больше присматриваешься, тем серее...» И т. д. Все эти подслеповатые выродки, лжеписатели, псевдокорреспонденты, которых не следовало бы подпускать сюда на пистолетный выстрел.

Смотреть стыдно. Не могли получше прислать.

●

21.X

Если мне посчастливится написать сценарий в добром здоровье и я не потеряю трудоспособность, я поставлю фильм на Киевской студии.

Я возвращаюсь на Украину. Я должен, собрав все силы, не обращать внимания на тех, кто меня ненавидит, творить для народа, молиться народу, идя с ним к великой цели строительства коммунизма, и жить одним — картиной о великом строительстве на Днепре и в степях Украины.

14.XI

Иду из аптеки. По дороге возле управления Днепростроя стоят две молодые женщины. Простые труженицы. У одной грудной ребенок, запеленутый в белую простынку. Она качает его на руках и сама ритмично покачивается, счастливо улыбаясь малышу. И меня, прошедшего в пятнадцати шагах и видевшего их всего пять секунд, охватывает радость.

Потом на дороге остановился самосвал. Другая молодая работница с приветливым чистым лицом кивнула водителю. Он остановил машину. Она садится в кабину, улыбаясь водителю — очевидно, своему знакомому,— а у меня на глазах слезы радости. Чему я рад?

Жизни. Простым, вроде бы самым обыкновенным проявлениям прекрасного, человечного, нежного...

ХАМ

Зашел к Н. в кабинет. Сидит передо мною свинья... После нескольких минут молчания спрашивает меня, к ней ли я пришел. Когда я сказал «да» и назвался, она, не глядя на меня, спросила, что мне надо. Потом таким же трактирно-хамским тоном она спросила меня, для какой цели, а потом еще помолчала минуты три, занимаясь подписыванием бумаг. Соизволила сказать мне, все так же не глядя, что она не может мне выделить никого в провожатые для осмотра участка бетонных заводов и что может дать мне записку к прорабу Н., которого я

* Оно существует как бы над границами времени и само обозначает время, материализованное в камне, металле, дереве, руками людей.—*Прим. автора*.

должен там найти. Я ушел. Свинтус так и не глянул на меня.

Противно было так, что просто голова разболелась. Потом я подумал: да это же прекрасно. Слава богу, нашел-таки свинтуса, который со своей хамоватостью тоже строит коммунизм... Быть может, где-нибудь в третьем поколении сойдет с его потомков тавро хама...

В углу возле него стояло комсомольское переходящее знамя — ну разве не парадокс?

Юлиана *24.X*

Я так люблю мою Юлю, как, кажется, никогда еще не любил ее за двадцать пять лет семейной жизни. Я непрерывно говорю ей нежные слова. Любуюсь ею, я весь переполнен глубочайшей нежностью к ней.

...Да, я люблю ее, мою Юлю, и тем счастлив. Кто послал мне любовь?

Пречистые воды великой Реки моего народа. Это ее целительная влага омыла меня, ее вечно девичья украинская ласка и безупречная чистота ее многощедрых красок.

Мягкие теплые воды ее обновили мою душу, очистили от тоски и скорбей, обратили к красоте. И стал я тем, для чего родила меня Мать моя, добрым и радостным. Она наполнила сердце мое любовью, миром, счастьем. И я теперь всю жизнь буду благословлять ее берега, и ласковый плеск ее волн, и синее небо в ее нежных водах, и материнскидевичью святую теплоту каждого прикосновения ко мне родной влаги.

Река, река, душа моего народа, какой бесценный дар ты мне принесла. С каждым воспоминанием я купаюсь в тебе, с каждой светлой мыслью лечу к тебе «на тихие воды, на ясные зори», несу тебе в жертву драгоценнейшие помыслы, припадаю к тебе.

Святая моя, незабываемая, вечная. Покличь меня, прими на свои берега, где трудятся мои люди, где слышится пение...

●

— Скажу вам, товарищ, так и знайте — здесь на стройке я маленький человек. И вообще я человек небольшой, незначительный. Я из тех, из которых, только если собрать их всех вместе и направить на хорошее дело, может выделиться что-нибудь героическое или там выдающееся, стоящее внимания. А сам я в отдельности такой, как я уже вам говорил. Выполняю норму, плачу все взносы,— неприлично же рабочему человеку в собственном государстве не платить их. Работу я люблю.

●

Серафим Н. был одет хорошо, носил умело завязанный галстук. Гладко причесывался. Издали он чем-то напоминал мне Андрия Малышка. В фильме интересно дать его таким на торжественном заседании и после этого сразу перейти на рабочий процесс, где у него, как у каменщика, совсем другой вид, а его молодая жена, красивая и стройная штукатурщица, в прозодежде, да еще и с забрызганным мелом или известкой лицом...

1953 год

Милого ее убили на японской войне в то время, когда еще только взошла ее звезда. Не наложила она на себя рук. Не прокляла вселенную и бога. Не утопилась. На все эти драматические вещи, поступки у нее недостало героизма. Она не была глубокой, как бездна, или острой, как молния. Она была нежная, как вода. Тихо плакала она в одиночку о своем Василе. А когда ее пожалели, приголубили — невольно отдалась своему призванию...

— Чем же хату покроем?

— Соломой. Чем.

— А говорят теперь соломой нельзя.

— Почему?

— Плохая солома. Перестали молотить в околот.

— Нет, не потому. Соломенная кровля, писатели говорят,— признак мещанства, национализма.

— Глупости. Солома в голове — вот это мещанство или дворянство, а кровля может быть любая. Лишь бы не протекало.

— Вот-вот. У него, должно быть, денег много.

— Кровля не для мещан, а для людей, ежели вы не без сердца.

— Мещанская она для мещан, а для нас человеческая. Солома у них в голове. Соломенное сердце и блудливая, холодная душа.[1]

●

Думай неуклонно только о великом. Подними природу до самого себя, пусть вселенная будет отражением твоей души.

Борись во имя чести. Если придется быть раненным в бою, проливай свою кровь, как благотворную росу, и улыбайся.

4. VIII

«Персонажи «Хаты»

Один из персонажей хочет, чтобы в будущем было много зверя в степи и птицы. Все хлеб да хлеб. Я хочу, чтоб все было.

Он мечтает о будущем. Чтоб было интересно. И чтобы были хищные звери.

Ничего. Мы воспитаем в них новый инстинкт — дружбы к человеку. Довольно хищничества.

Непременный персонаж фильма — археолог. Может быть комедийным.

Введение археолога и археологических изысканий в районе строительства даст возможность временны́х решений в фильме.

Лучше, если археологов будет два: один старый вроде покойного профессора И., другой молодой, слегка иронически смотрящий на И. Это молодой ученый, весь устремленный вперед, а не назад.

— Смотри назад — это смысл нашей нации.

— Смотри вперед или останешься позади — и через прошлое утверждай будущее в настоящем.[2]

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

Т-ко недотепа. Он никогда не мог защитить как следует свою мысль, терялся, говорил глупости — одним словом, производил невыгодное впечатление. «Находился» он только через три-четыре часа.

Это бывало обычно дома. Тогда диспут продолжался, повторялся снова. Врагом была его жена или... Он влагал ей в уста убедительные острые аргументы против себя, значительно более острые, чем те, из-за которых он потерпел фиаско, но зато и отвечал же он ей! Через час от нее не оставалось ни одной целой косточки. И только тогда он успокаивался, к нему возвращались творческие силы. Жена знала это и терпела.

●

Когда-то прославиться можно было нечеловеческим страданием, адскими муками или диким преступлением.

Кто был славен трудом? Назовите мне одну душу за тысячу лет, которая прославилась бы трудом праведным? Нет такой крестьянской души.

Труд был напрасным. Животным, растительным.

Найдите хоть один памятник счастливому человеку. Вот памятник человеку, который умел красиво и счастливо прожить жизнь. Смотрите на него, потомки, нет такого.

10.VIII.1953

Злодейство Берия — несомненно потрясающая и зловещая гримаса нашего времени.

Припоминаю дьявольскую рожу, которую он скорчил, когда меня привезли к Сталину на строгий, страшный суд по случаю неудачных, ошибочных фраз, вкравшихся, по словам самого Сталина, в мой сценарий «Украина в огне».

Вытаращив на меня глаза, как плохой фальшивый актер, он (Берия) грубо гаркнул мне на заседании Политбюро (в начале сорок четвертого года)[1]:

— Будем вправлять мозги!

— О, я знаю тебя,— грозясь пальцем и так же злобно вытаращив глаза, поучал меня друг Берия Н.— Ты вождю пожалел десять метров пленочки. Ты ни одного эпизода в картинах ему не сделал. Пожалел! Не хотел изобразить вождя! Гордость тебя заела, вот и погибай теперь... Ты-ы... Как надо работать в кино?! И что твой талант? Тьфу, вот что твой талант... Ничего не значит, если ты не умеешь работать... Ты работай, как я: думай, что хочешь, а когда делаешь фильм, разбрасывай по нем то, что любят: тут серпочек, тут молоточек, тут серпочек, тут молоточек, там звездочка...[2]

«Первый маэстро» начал даже показывать мне, как именно надо разбрасывать серпоч-

ки и молоточки, от чего я чуть не провалился сквозь землю, охваченный возмущением, отчаянием и отвращением.

Разбросав воображаемые серпочки, маэстро гордо стал передо мной и поднял голову и указательный перст [1]:

— Вот и был бы ты человеком. А теперь мой совет тебе—исчезай, как будто тебя и не было... [2]

Но самое отвратительное случилось со мной накануне ареста Берия.

Как потом оказалось, он уже был арестован, но никто из нас, простых смертных, об этом не знал. Знал, очевидно, «друг» Н.

В министерстве просматриваю вместе с Иваном Козловским фильм «Джунгли». Отворяются двери: Н. Какая-то женщина, которая всегда за ним волочится, села в кресло, сам же «друг» направляется сразу ко мне. Зная явно, что я здесь сижу.

Отводит меня в уголок.

— Слушай, Сашко, я хочу сообщить тебе,— шепотом,— сообщить тебе очень приятную весть для тебя... Если тебе надо, слушай меня внимательно... если тебе надо устроиться творчески и вообще устроиться достойно своему значению здесь в Москве или на Украине в Киеве, напиши коротенькое письмо Лаврентию Павловичу. И не откладывай... Напиши: дорогой Л. П., я и т. д. очень прошу вас помочь мне творить... и т. д. Понял? Он все тебе сделает. Понял? Можешь мне верить. Это я тебе, запомни, говорю. Да будет тебе известно, он лучше к тебе относится, чем относился... Я уезжаю. Здесь я ничего не могу заслужить...

Я промолчал. Я был подавлен этой речью. Маэстро исчез сразу же. Я до сих пор не могу понять, что это? Провокация, покупка?

18.VIII. 1953

В вагоне

Народ народу подарил реку.

Тема для блестящего рассказа или сценария.

ЗОЛОТЫЕ ВОРОТА

Золотые ворота в коммунизм. Юность мечтает выстроить их посреди степи и чтобы сквозь них текли воды Днепра по степям Украины. [1]

ТАК ВОЕВАТЬ, КАК МЫ

Помните только одно: так сражаться, как мы сражались, и не снилось проклятой вашей торгашеской натуре. И не умирали вы в битвах так, как умирали наши герои, и не побеждать вам никогда так, как побеждали мы.

Такой меры любви и жизни подвигу, такой страсти победы не выдавить вам из своих торгашеских душ и не купить ни за какое золото.

Что ваше золото? Как смешны и глупы вы сегодня с вашим золотом.

— У него слабость считать себя за важную персону.

— Он поднялся все же до высшей должности.

— Да, но ведь и ящерица не хуже орла достигает самых высоких горных вершин.

— Господа, это невозможно.

КО ВТОРОМУ СПОРУ

Меры для спасения народа и государства не всегда остаются одинаковыми. «Сама добродетель становится пороком, когда употребляется ошибочно».

23.VIII. 1953

Журнал «Нейшнл-парент-тигер» о системе воспитания в США: «Все, в чем нуждается страна,— это люди, которые будут убивать других, для того чтобы выжить самим».

Капиталисты владеют школами и университетами на правах частной собственности, подобно тому как владеют они банками, валютой, прессой.

Подготовка к войне, к уничтожению нас и китайцев, искусственно созданный психоз опасности и т. п.

Вспомнить всю «Прощай, Америка!» и статью в «Новом времени».

Эпизоды в самолете

— Хотите писать о будущем? Приезжайте к нам на стройку и расскажите людям о том, что будет через... лет.

Когда кончился этот удивительный рассказ о том, какой будет степь через 15 лет, молодой парень вздохнул и, глядя вдаль, спросил:

— А каков стану я в то время?

— Зачем ты написал то-то и то-то? Ведь этого еще нет.

— Это научная фантастика.

Великие стройки — это кульминационные вышки нашего хозяйства.

●

Надо написать пять рассказов. От мечты Ленина к гигантскому настоящему — будущему.

Народы нашей страны прошли уже гигантский путь...

Новый пейзаж коммунизма — это красота будущего, и в этой красоте — красота наших душ, нас как авторов и творцов будущего, новых людей на земле. [2]

24.VIII. 1953

Часовая беседа с т. К. Я. М. о двух вариантах.

1. Самотечный (принятый правительством).
2. Механический (Геден).

Второй дешевле на 5 миллиардов, без Молочанского водохранилища. У кого-то в сентябре «забегают» мальчики кровавые в глазах.

Образ Кузнеца интересный.

Говорил ему о сибирских реках, о Давыдове, Викторе и т. д. Правда, надо тему трактовать во всемирном масштабе.

С т р а с т и великие...[1]

1954 год

3.VIII. 1954

Что делать! [2]

Из-за тебя, негодника, нет счастья в колхозе.

— Поживете и без счастья, черт вас не возьмет. Счастье, счастье! Есть вещи поважнее, чем счастье.

18.VIII
Поезд

А главнейшее из главного

синтезировать новую коммунистическую психологию. Ярко изобразить все возможные проявления ее в работе, в направлении, в этике, в эстетике.

В картине должны родиться люди нашей новой беспрецедентной эпохи — коммунизма.

Пропал

1. Иван Иванович, занимавший крупный пост, будучи вызван к Петру Петровичу, занимавшему еще более крупный пост, услышал вдруг по своему адресу неожиданное грубое:

— Вон! Пошел вон! Мерзавец, так и так!..

2. Совершенно сбитый с толку, ушел мгновенно, не взвидел света [нрзб.], ни предметов, плыло все в голове... «Пропал».

3. Дома все потрясены. На работу уже не поехал. Не ел, не пил. Всю ночь не спал. Вел внутренний диалог. «За что?» Перечислял все свои заслуги, свою преданность, труды, мечты... За что?! Не могу я больше работать. Руки отваливаются.

Ему казалось, что все уже знают о его позоре, о его падении. А может быть... не дай бог... неужели?

4. На другой день был снова вызван к П. П. Шел — ноги подкашивались. Вошел. Был встречен ласково, с извинением.

— Простите меня. Я получаю вот уже два года жалобы на вас за грубое поведение и решил дать вам возможность проверить это на себе... Жалейте людей. Не обижай[те].

Фильм о В е л и к и х м а л е н ь к и х л ю д я х, творящих новую эру на земле — эру коммунизма.

12. IX.1954
Из дневника

Сегодня мне минуло шестьдесят лет...

Вчера и сегодня я получил много приветственных телеграмм...

Национальную форму и содержание я чувствую всегда, и сегодня особенно. Горько мне? Гробит меня отчаяние, печаль? Нет. Небо ясно и воздух прозрачен. Я благословляю великую и прекрасную жизнь и благословляю судьбу, одарившую меня такими дарами. Я сегодня люблю всех людей. Люблю свое правительство, партию свою и несу в себе только ее содержание, цель, обязанность перед миром.

Пылкой любовью люблю свой народ. Много бурь улеглось в моем сердце, только одна из них осталась навсегда: страсть этическая, и за это я благословляю свою судьбу и свое время...

В приветственных телеграммах поминают с благодарностью мою работу, указывают на ее всемирное значение. Как мне жаль. Я почти никогда не думал о всемирности своего творческого значения. И жаль, что я так мало сделал; порой недоставало позитивного стимула, а негативные никогда не вдохновляли меня ни на что.[1]

В сценариях и фильмах

Сколько на уме.

Что на уме, то на языке.

Все персонажи сообщают в той или иной несложной форме друг другу о том, что они сейчас будут делать.

В подтексте почти что ничего нет. Все одноплановое. И нет мышления. И каждому отведено судить не свыше самого.

●

Отсутствие подтекста в ролях лишает актеров возможности творить образы. Поэтому они не живут, т. е. не мыслят. («Я мыслю, следовательно, я существую»). Они чтецы реплик.[2]

●

Верещака: трудитесь плохо. По-старому.

Тихий: скажите мне. Если бы вы были не писателем, а земледельцем, как вот мы, как бы вы землю лучше по-новому обрабатывали?

Верещака: я? Я об этом не думал. Я вообще говорю.

Тихий: Жаль. Вот видите.

Верещака: а вы? Если бы вы были не колхозником, а писателем, о чем бы вы книгу написали? А? Вы об этом думали?

Тихий: думал. Я написал бы книгу о славном, добром человеке, ласковом и честном. О том, как назначили его, этого человека, на работу, такую, для которой у него в голове едва ли хватает ума. И как этот человек постепенно стал злым, нечестным, гадким и несчастным. И как из-за него стали несчастными многие хорошие и умные люди. Не перебивайте.

Верещака: да. Может быть, вы назовете и фамилию этого человека?

Тихий: могу назвать. Могу и не назвать.

22.X.1954

Деталь:

ездил с М. в Старую Каховку. Хотел найти неуловимых водстроевцев. Дважды не заставал. И оба раза меня поражали секретарши зава и парторга. Обе довольно хорошенькие, молодые, со славненькими фигурами. Но рожи у обеих злые, как у гадюк. Они никогда в жизни не видели меня, не знают, кто я. Но обе огрызались на мои вопросы, как будто перед ними стоял не седой посетитель, а их самый лютый враг.

Какое удивительное отсутствие элементарного воспитания! Так и хотелось сказать: улыбнись ты, дуреха паршивая. Попроси меня любезно присесть. Какие идиоты тебя воспитали? Какой дурак взял тебя к себе на работу?

23.X.1954

Разное:

—...Да! Захожу я к Петру Ивановичу. Сколько лет не видались. Человек культурный, море очарования. Есть нам что вспомнить. Одним словом, встреча почти что близких друзей. Темы возвышенные, политически устремленные к самым вершинам коммунизма. Продвинулся Петро Иванович, продвинулся здорово! Вон как взлетел! Ну, и опыт, конечно, руководящей работы, и внешность, и голос, и улыбка, и что-то такое, знаете, высокое и привлекательно руководящее на лице...

Но вот звонок секретарши. Короткий разговор. Петру Ивановичу надо кого-то принять. Сейчас к нему должен войти кто-то из подчиненных. Откуда я это знаю? Я вижу: Петро Иванович незаметно для себя и для меня, по привычке, уже другой человек... Посетитель входит... Разговор у посетителя со строгим, жестоким руководителем короткий. Хмурая руководительность, тяжелое бездушие и нечуткость этого милейшего Петра Ивановича. Он вправляет мозги пришедшему, очевидно, умному и несчастному человеку.

Тот выходит угнетенный, сопровождаемый тяжелым взглядом.

Кресло поворачивается в мою сторону, и передо мной снова лирический поклонник вольной шутки, немножко скептик и прочая, и прочая, и прочая.

Милый Петро Иванович:

— Да! И вот, значит, это самое, прихожу я домой...

Я думаю: господи, откуда эта артистичность?.. Ты уже недосягаем, непроницаем, обтекаем. Ты всемогущ. Сколько же тебе лет? Никому не высчитать. Ты стар, как мир... Не пятно ли ты капитализма? Или ты еще и при феодализме был таким сукиным сыном?

НЕ ГОВОРИТЕ — НЕТ КОНФЛИКТА. ЕСТЬ КОНФЛИКТ

Вчера вечером я долго сидел у А. Мы перебрали много тем и не заметили, как промелькнуло два часа. Как и всегда, этот человек мне нравился. Поэтому я получал удовольствие от единомыслия с ним.

— Скажите мне, отчего бы вам не поработать было свободно и, так сказать, безнаказанно, в Каховке все эти четыре года?

— То есть?

А. поднял свою могучую голову и чуть-чуть прищурился. Он, должно быть, немного устал.

— Ну, могли бы вы не асфальтировать улицы, не сажать деревья, не строить Дом культуры?..

— Боже мой!— В голосе А. зазвучали сложные интонации: удивление наивности вопроса, смех, горечь.

— Да я ничего этого не должен делать. Это все мои проступки! Дома, театр, асфальт, озеленение, архитектура, все, что вас здесь привлекает, что радует человеческий взгляд, все, что придало стройке вид благоустроенного нового города,— ведь все это сплошной укор мне. Все мне поставлено на вид. «Что вы тут натворили? Кто вы? Гидростроитель или градостроитель?»

А. стал рассказывать мне всю историю создания города — это поразительно.

Вот на чем можно создать пьесу, роман о рождении города, который уже любят горожане, которым они уже гордятся и за который строитель выслушивает укоры...

—Вы что тут настроили? Кто вам позволил? Вы видели в К.? Как там Иванов — Петров— Баранов работает? Выстроил простенькие бараки, койки в три яруса, по сто, по сто двадцать человек на барак и всё! И работают! А вы что думали? Не работают? Работают! Вот как. А ты, так-перетак, двухэтажные бани тут, да каменные двухэтажные квартиры, да асфальты... да на это разбазариваешь?.. — И так далее, и тому подобное невообразимо дикое. И кто это, вы думаете? Зам. министра...

Я сидел пораженный.

— А на чем удержался?— А. задумался.— Меня поддержало украинское правительство. Да, да, они все меня поддержали и украинский ЦК. Тут совсем другое понимание вещей...

Вот, собственно, и всё.

●

— А какие здесь инженеры, мастера, рабочие. Это — гвардия. Это аристократы духа. Удивительно благородный, счастливый какой-то коллектив!..

26.X. 1954

Чудо со мной. Мне стало легче. И настроение изменилось. Немного упало давление. Начал писать, ходил в глазную больницу, в аптеку. И хотя ходить тяжело, болит в груди, я стал веселым, бодрым. Должно быть, потому, что Юля позвонила. А день снова сказочный.

Днепр, и небо, и осокори, и казацкий остров — всё меня чарует. Тепло и тихо. Благословенна осень...

28.X.1954

Вчера закончил свой доклад о сельском строительстве для Совета Министров и отдал перепечатывать. Вечером перед сном рассказал новому соседу Г. Д. идею создания в Киеве под непосредственным шефством правительства маленькой группы художников-монументалистов, архитекторов, резчиков по дереву и керамистов, для того чтобы, выбрав село, скажем Опошню, и заблаговременно договорившись с колхозниками, перестроить его за несколько лет в образцовый центр внимания всех строителей, колхозников, туристов, искусствоведов. Еще лучше: создать две или три такие группы, чтобы они работали в разных деревнях. Надо создавать новые образцовые очаги культурного строительства в деревне. Я вспомнил Пикассо и Леже. Что сделал Пикассо в одном глухом керамическом городке!

28.X.1954

Завтра точно еду, покидаю свою любимую Новую Каховку. Еду сперва в Киев, куда меня вызвали на заседание у Н. в связи с моей докладной запиской. Об этом уведомил меня ученый секретарь Академии архитектуры С. По поручению Н., который сам не мог позвонить, потому что

«его вызвали на заседание». Ну пусть хоть так, пусть заседает в 9.30 утра.

Поеду. Увижу, что за народ Академия архитектуры и как он меня примет. Я же еду в чужой приход...

Итак, прощай, Каховка, прощай, Днепр мой любимый, прощайте, осокори. Дай бог встретиться с вами еще раз. Спасибо. Много радости принесли вы мне. И вы, люди прекрасные, которых я глубоко люблю, мастера, строители, до свидания.

4.XI.1954

Что я сделал здесь хорошего?

В кругах архитектурных.

Я затеял дело по-настоящему государственного плана, если архитекторы его примут. Девятнадцатого ноября буду выступать на пленуме Академии архитектуры по вопросам строительства новой деревни. Доклад я уже написал и, прочитав лично т. Н., вручил ему. На другой день он на встрече в Академии архитектуры предложил мне прочитать его на пленуме.

7.XI.1954

Очень рад, что на заседании Президиума Академии архитектуры в присутствии Н., С... приняты мои запорожские чайки* на вводных воротах шлюза Каховской ГЭС. Теперь, если достанет у скульпторов пороха и культуры, будет хоть один памятник нашим вооруженным предкам. Ведь нигде ничего за триста лет! Словно их и не было на свете...

И доклад мой в Совете Министров о художественном оформлении Каховского моря, очевидно, сыграет свою роль.

14.X[XI?]. 1954

Прекрасное впечатление произвел на меня вчера Петр Петрович Кончаловский. Его работы, написанные за минувшее лето, едва ли не лучше всех его предыдущих работ. И это на восмидесятом году жизни,— вот богатырь-художник.

Рассказывал мне о Пикассо...

18.X[XI?].1954

Болит аорта. Мучился всю ночь.

Слава богу, поезд остановился на 10 минут, и я немного отдохну.

Какое множество наших поступков и взглядов обусловлено личными фактами (факторами?). Я наблюдаю это повсюду.

---

* Чайки (здесь) — гребные суда запорожских казаков.

Сталин когда-то приказал, кажется, по поводу моего Мичурина, запретить на экране показ личного, частного в жизни великих людей.

Нам, мол, интересна только научно-общественная сторона жизни человека. Почему же?

20.XI.1954
Москва

Холодно. День и ночь за окном не переставая гудят машины. Просидел целый день над сценарием...

23.XII.1954

Художественное произведение всегда представляет собою протест в пользу кого-нибудь или против кого-нибудь, или чего-нибудь.

Не следует хитрить с читателем. Когда вы пишете, представляйте себе, что вы завтра умрете и что вы пишете завещание для своих любимых детей.

Не бойтесь увлечения. Бойтесь лжи утрировки.

Ничто, никакой ряд живых и ловких сцен не заслонит отсутствие основной идеи.

А идея является сама, если в романе есть две живые неодинаковые личности.

По закону природы: достаточно соприкосновения двух пластинок металла — холодной и горячей, чтобы потекло электричество.

26.XII.1954

К вопросам формы

Сделать в фильме один-два больших эпизода, целиком построенных на стремительном движении. Без единого слова. На какой-то одной стремительной ноте.

Один из этих эпизодов — конечно, наступление моря, разлив чарующий веселый, величественный. От Киева до Каховки. Это необычайная весна.

Другой, возможно, эпизод Серка. Это лёт запорожской конницы по степи. Это битва, погони, угон людей, скота. И снова битвы. И снова движение в степи.

И потом уже слово Кошевого.

Пространство

Надо сделать так, чтобы в картине не было тесно. И чтобы она была не рваная, не фрагментарная. Надо действие, совершающееся

на огромном пространстве строительства правильно расположить и объединить на общем фоне.

30.XII.1954

О краске, о красоте

Записать в сценарии несколько раз. Разбросать эти мысли по всему полю сценария.

Описать детально льдины, разливы, сады, в цвету. Всю душу природы в цвету. Весь порыв сил.

Приложить ухо к земле.

Летать с пчелами на каждый цветок. Зачем?

Понятно, это будет снято, а может, и нет, смотря по обстоятельствам. Всё равно, записать так, как будто это будет снято точь-в-точь так и люди будут смотреть заснятое через сто лет, как летопись, как живопись.

1955 год

Фон

5.I.1955

Для всего фильма помнить: фон никогда не должен быть пустым. На втором, третьем и даже на четвертом плане всегда должно происходить что-то бытовое, предельно, правдивое.

Тогда образы будут плавать в живой среде, а не в безвоздушном выборочном пространстве.

Иногда происходящее на фоне может выходить на первый план. Это детали крупноплановые, почерпнутые из среды. Они короткие, идут под фонограмму основного действия.

Прим[ечание]: дети, играющие возле президиума, женщины с детьми на руках, которым герои уступают дорогу и т. д. [1]

2 часа ночи,
суббота, 12 ноября

Писать только правду. Не изменять ей ни под каким видом. Помнить о времени, о народе, о своем возрасте. Поднять ее высоко и нести у самого сердца.

Катерину и Голика трактовать одинаково, без разделения на положительных и отрицательных. Не бояться никаких страстей, никаких обобщений.

Бояться только лжи и утрировки.

Внести в текст сценария

Такой герой мой или не такой? Расспрошу людей,— кто скажет правду? Ведь всякий уже носит его в душе, создав по образу и подобию своему.

Один скажет — он был безумец, другой — дурак. Маленькие души уменьшат его до своих пигмейских размеров и скажут о нем свою пигмейскую правду: он матерился, был молчалив, много ел и пил и ездил на «ЗИМе» — именно то мелочное, что, уменьшаясь до пигмейских размеров [нрзб.] не то что моего героя, а даже великого человека делает близким и понятным пигмеям.

Воробьев спросить — скажут, наверно, что орел плохо летал по кустам и конопле. А как орел за облаками летает — об этом надо спросить орлиную стаю.

●

— Счастье, счастье... Обойдемся и так. Есть вещи более важные, чем счастье.
— Какие?
— Какие? Долг. Обязанность.

ПЕЧАЛЬ

Гнев может быть очень сильным. Но печаль не доводит до отчаяния, истерии. Это, в общем, не драма. Это жизнь наша. А жизнь прекрасна. И люди, творящие ее, в общем, прекрасны.

Сцены печали должны быть легкими, как облака.

Нерастраченная нежность должна быть подсмотрена и выражена, философическая мудрость и щедрость народа — творца, воина, художника.

Отсюда: сцены жалости по поводу затопления, прощания с хатой или когда рубят грушу, прощания с сыновьями и т. д. и даже разлуки в драматическом романе, если надо, пусть будут... пусть трогают и вызывают даже улыбку, но не страх и страдание. Во всем должно быть жизнеутверждение, душевное изящество народа. [2]

●

Один из персонажей — молодой парень. Глаза талантливые, широко раскрытые в жизнь. Всему радостно удивляется. Открывает в себе всякий раз все новые и новые таланты.

— У меня, дяденька, вчера вечером открылся новый талант.

Писанка. Удивляясь, задает неожиданные и самые невероятнейшие вопросы, вроде:

— К чему эти вербы?

— Почему стало так некрасиво?

Он счастливец. Все, чего он ни пожелает, исполняется. Хочу того-то (воспоминания о Щорсе). Диалог о красоте и социализме. Не хочу я верб.

Использовать непременно [1]

НН. знал, что он никогда не любил людей. Совсем не любил народа, т. е. ни рабочих, ни крестьян, ни буржуазии.

Это презрение ко всему на свете спасало его, как ему казалось, от сознания собственного ничтожества и пустоты и было единственным открытым девизом его жизни. Война, мир — не все ли равно. «Важно быть на волне» — вот какой это был писатель.

У него нет друзей.

— Не надо мне друзей. Достаточно с меня дружбы народов.

Короче говоря, он хам.

— У него слабость считать себя за важную персону.

— Он и есть важная персона. Ведь, как ни говорите, он поднялся до высшей должности.

— Конечно. Только не забывайте, что порою ящерица не хуже орла достигает самых высоких горных вершин.

— Господи! Это невозможно слушать. [2] Я человек. Мне свойственно все человеческое. Не могу я состоять из одних молекул энтузиазма.

Я должен есть, пить. И чтобы на меня дождь не шел в доме.

И я не хочу быть совсем похожим на страшилище.

Я не хочу моим внешним видом принижать мое прекрасное социалистическое государство...

— Есть руководители, есть и писатели, которые из-за высоких идей не видят людей.

— Если это так, значит, он просто их не видит, без всяких идей. Никого, кроме себя, не любит. [1]

30.XII.1955

КРАВЧИНА

— Мы были с тобою ведь кто? Самые обыкновенные люди.

— Ну, а сейчас? Мы кто?

— Как, кто? Сейчас мы необыкновенные люди.

Я посмотрел сегодня на строительство, послушал, что говорят,— это совсем другой мир. Это именно необыкновенный. До сего дня я, признаюсь тебе, вот даже войну прошел — не понимал жизни — сегодня понял. [2]

1956 год

11.X

Нести чувство на сцене и на экране — нетрудно. Трудно нести мысль. Что такое жизнь, как не непрерывный сложнейший процесс борьбы стремлений, идей, мыслей и масс человеческих. Что же делать актерам, если они не думают, потому что их не учили думать.

Поэтому они — чтецы слов, или артисты, которые играют мысли не мысля.

Вот это отсутствие собственного, совершенно индивидуального и неповторимого мышления и создает, по сути, печальную картину неинтеллигентности наших фильмов.

Есть что-то глубокое в этом образовании моря, что-то похожее на историческую судьбу нашего народа. Расширяются берега, новые морские горизонты волнуют сердца строителей...

Перевод с украинского В. РОССЕЛЬСА

СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО

ВОПРЕКИ ЗАПРЕТАМ

В 1930 году редакция болгарской газеты «Работнически литературен фронт» опубликовала анкету, посвященную советскому киноискусству. Но что могли ответить на эту анкету читатели, когда фашистские правители Болгарии проводили в отношении нашей страны открыто враждебную политику и путь советским кинофильмам в братскую славянскую страну был закрыт?

Только в 1940 году, после подписания советско-болгарского договора о торговле и мореплавании, болгарское правительство было вынуждено разрешить устройство советских выставок, допустить распространение в стране газеты «Известия», принять советскую футбольную команду «Спартак» и т. д.

С осени 1939 года сначала в Софии, а затем и в других городах Болгарии демонстрировались советские кинофильмы «Мужество», «Волочаевские дни», «На границе», «Парад молодости», а позже и другие. Залы кинотеатров были переполнены. Так, фильм «Сорочинская ярмарка» лишь в одном кинотеатре просмотрели около 35 тысяч зрителей.

Пловдивская международная ярмарка и выставка в Варне (1940) увеличили популярность советских кинофильмов в Болгарии. «В Болгарии наблюдается огромный интерес к советской культуре, искусству, к жизни и творчеству советских народов. Советские кинофильмы и литература играют большую роль в укреплении и развитии культурных связей между народами Советского Союза и болгарским народом»,— отмечала «Правда» *.

В популяризации советских кинофильмов сыграли значительную роль «народные читалища» — своеобразные центры культурно-просветительной работы в провинции, в особенности на селе. Данные, приведенные в сборнике документов и материалов о роли народных читалищ Болгарии в борьбе против монархо-фашизма, свидетельствуют, что в 1940 году в читалищах демонстрировались в основном советские кинофильмы («Трактористы», «Высокая награда», «Тринадцать»).

Успех советского кино не на шутку встревожил фашистских правителей. Под различными предлогами власти стали запрещать демонстрацию советских фильмов. Во многих читалищах был снят с экрана фильм «Трактористы» на том основании, что он якобы развращает молодежь. Власти угрожали закрытием читалищ, если при демонстрации советских кинокартин будут раздаваться аплодисменты. На сеансы посылались полицейские агенты, которые, пользуясь карманными фонариками, пытались выявить «смутьянов». На последних накладывались штрафы, нередки были и аресты.

Деятели народных читалищ использовали разнообразные средства, для того чтобы обходить ограничения фашистских властей. Характерен эпизод из деятельности читалища «Христо Ботев» в селе Койнаре, Белослатинской околии, приведенный в упомянутой выше книге. «Объявлен фильм «Украинская рапсодия» (под этим названием в Болгарии демонстрировался фильм «Богатая невеста».— *Г. Ч.*). Все билеты проданы предварительно. Фильм идет. В это время следует распоряжение кмета запретить демонстрацию фильма... Буря негодования... Киномеханик Нино Стефанов придумал маневр — сказать кмету, что, для того чтобы вынуть фильм из аппарата, его надо перекрутить... Кмет разрешает это сделать в пустом зале и при закрытых дверях. Аппарат заработал... Предварительно спрятавшиеся в зале читалища активисты... занимают угловые места... Треск аппарата слышен снаружи, где публика не желает разойтись и напирает на запертые двери. Внезапно окна зала открываются, и люди, взобравшись по стене, вскакивают в зал, чтобы смотреть «Украинскую рапсодию», чтобы видеть жизнь в Советском Союзе, видеть социалистическое строительство и советские колхозы». После этого случая демонстрация советских кинофильмов в читалище «Христо Ботев» была запрещена. Для разоблачения реакционной и, по существу, антисоветской политики властей руководство читалища телеграммой сообщило о происшедших событиях советскому посольству в Софии. Через несколько дней Московское радио передало текст этой телеграммы и приветствие советских людей гражданам Койнаре.

Советские кинофильмы заслужили высокую оценку болгарской демократической интеллигенции. Так, в газете «Световна илюстрация» была опубликована большая статья поэта Пантелея Матеева, автора ряда произведений, посвященных разоблачению фашистского режима. В этой статье под названием «Советское кино» П. Матеев подробно останавливался на путях развития советского киноискусства. Он отмечал, что свидетельством прогресса советского кино является блестящий успех картин «Чапаев», «Петр I», «Трактористы» на экранах болгарских кинотеатров. Автор особенно отмечал замечательную трилогию — фильмы «Юность Максима», «Возвращение Максима» и «Выборгская сторона».

Демонстрация советских кинофильмов в Болгарии была прервана весной 1941 года, после присоединения болгарских правителей к Тройственному пакту фашистских агрессоров и вступления на территорию страны немецко-фашистских войск. Несмотря на то, что советские кинофильмы демонстрировались в Болгарии лишь около полутора лет, они способствовали знакомству народа с успехами первого в мире социалистического государства, популяризации коммунистических идей.

Г. ЧЕРНЯВСКИЙ

---

* «Правда», 22 мая 1940 г.



Р. ЮРЕНЕВ

Перед взлетом

Заметки о румынском кино

Румынская кинематография молода. Молода не только потому, что до революции производство фильмов носило в Румынии нерегулярный и зависимый от заграницы характер; молода не только потому, что просторная, вполне современная киностудия выстроена в местечке Буфтя под Бухарестом совсем недавно. Молоды люди, создающие румынскую кинематографию, молоды, полны уверенности и нетерпения, готовы к большим, серьезным делам, расправляют крылья, чтобы взлететь.

Лет за тридцать — так выглядят и ведущие режиссеры, и большие начальники, и сценаристы, и операторы румынского кино. И если порой им не хватает мудрости пятидесятилетних, то энтузиазм двадцатилетних присущ им почти всем без исключения.

Как всегда бывает в молодом деле, люди пришли в румынское кино из смежных областей.

Несколько лет назад, на Первом совещании кинематографистов социалистических стран в Праге я познакомился с молодым литературоведом Михней Георгиу, подарившим мне свою довольно объемистую книгу о Шекспире. «Вторая книга будет обязательно о кино!» — пылко заверил меня Михня Георгиу. И когда я теперь напомнил ему об этом, он сначала смутился — книга еще не написана! — а затем сказал с улыбкой: «Зато сейчас я целиком в практике кинопроизводства». Должность Георгиу — председатель комитета кино при комитете по делам культуры и искусства. Может быть, я путаю сложное название этой еще более сложной должности. По-нашему это будет начальник главка по производству фильмов. Ответственная должность и нелегкая. Шекспир поможет молодому руководителю выработать высокие и строгие критерии и к произведениям киноискусства.

А материал для второй книги, книги о кино, будет накапливаться с каждым новым румынским фильмом.

На столе у директора киностудии Пауля Корня лежит очень толстый том, изданный на стеклографе. Это курс истории румынской литературы, который Пауль Корня читает в Бухарестском университете. Совмещать руководство кинопроизводством с чтением лекций и литературоведческими изысканиями, конечно, нелегко. Однако и в данном случае традиции Караджале и Садовяну будут внедряться дирекцией в кинопроизводство с полным и глубоким знанием дела.

Трудно? Но, судя по веселым глазам, увлеченным рассказам и кипучей энергии Пауля Корня, интересно. А молодое румынское кино очень нуждается в энергичных и заинтересованных людях.

Это, к счастью, поняли не только литературоведы, но и писатели. За последние годы они все увереннее занимают в кинематографе активное, хозяйское положение. Титус Попович работает уже над пятым сценарием. Д. Сэлкудяну вошел в кинопроизводство еще плотнее: кроме работы над сценариями он руководит Вторым творческим объединением, в которое входят такие известные режиссеры, как Ион Попеску-Гопо и Михай Якоб. А Франчиск Мунтяну поступил еще смелее. Автор многих романов и повестей, девять книг которого вышло и на русском языке, Мунтяну решил ставить свои сценарии сам. Смелое и вполне современное решение! Тадеуш Конвицкий в Польше, Кането Синдо в Японии, Роб-Грийе во Франции, Г. Колтунов, Б. Метальников, Д. Храбровицкий у нас — протягивают Ф. Мунтяну дружескую руку. В спорах об «авторском кинематографе» и о том, кто же является «главным автором фильма», подобное творческое решение вопросов представляется мне наиболее благотворным. Кинематограф предо-

ставляет автору-писателю необычайно богатые возможности для воплощения, конкретизации самых дерзких и сложных замыслов. И если кинематографические беспорядки и производственные сложности, если задачи руководства огромным коллективом создателей фильма действительно требуют опыта, энергии, труда, то все это вознаграждает результаты — фильм, который просмотрят миллионы зрителей. Мунтяну отлично это понял. И если при первой постановке «Солдаты без мундиров» все силы, по его словам, отвлекали установка света, дисциплина в павильоне, организационные хлопоты, все же Мунтяну не отступил. Сейчас он кончает вторую свою картину «Небо без решеток». Я видел ее в черновом монтаже и еще вернусь к разговору о ней.

Итак, литература активно помогает киноискусству. И все же пресловутая «сценарная проблема» существует, все же хороших сценариев мало, все же трудности румынского кино начинаются со сценариев.

Сколько я себя помню в кино — сценариев никогда не хватало. И где только не пришлось мне побывать, с кем только не приходилось беседовать — всегда одна беда: не хватает хороших сценариев. Сколько бы студия ни производила картин — все равно не хватает. Студия «Сётику» в Киото делает шестьдесят картин в год — сценариев не хватает. Студия «Молдова-филм» в Кишиневе делает три картины — сценариев не хватает. Не знаю, как в Голливуде с его конвейерной системой, но в прогрессивных киноорганизациях в Нью-Йорке, уверен, сценариев не хватает. И вот в Буфте, под Бухарестом тоже.

А может быть, хороших сценариев и не должно хватать? Если сценарий действительно идейная и художественная основа фильма — значит, в нем рождается то новое, неизведанное, что обусловливает движение искусства вперед, значит, именно в сценарии происходит то открытие нового, тот творческий поиск, тот эксперимент, без которого не может обойтись искусство, но который всегда грозит трудностями и неудачами. Ведь, заметьте, сценариев-то вообще хватает, не хватает хороших! Не потому ли, что требования к сценарию, несущему в себе душу будущего фильма, должны быть особенно высоки? Может быть, это хорошо, когда мы строги, требовательны и не хотим удовлетворяться, успокаиваться, не хотим, чтобы нам хватало?

Но — да проститься мне сие лирическое отступление — вернемся на «Буфтю». С литературой там установлены деловые связи, а вот с театром дело обстоит несколько хуже.

Лауреат одной из главных премий Карлововарского фестиваля, автор фильма «Пылающая река», режиссер и актер Ливиу Чулей пришел в кино из театра. В кино пришел, а из театра не ушел. Только кончит один спектакль, только соберется приняться за фильм, а там следующий спектакль уже требует постановки, и пьесы-то все интересные: Брехт, Арбузов, Килти... Увидев такую режиссерскую занятость Ливиу Чулея, другие кинорежиссеры стали снимать его в качестве актера. Чулей — хороший актер, сниматься ему хочется, и он становится чем-то вроде румынского Охлопкова: играет в кино, а режиссирует на театре. Может быть, это и неплохо, но режиссеров румынскому кино недостает еще больше, чем актеров.

А дирекции театров строги: они не разрешают отвлекаться на съемки актерам, особенно молодым и красивым. А кинематографического института в Румынии нет: был, да его закрыли, решив, что кадров уже «заготовлено» достаточно. А ведь никакое живое дело без постоянного притока молодых кадров развиваться не может. Какое счастье, что даже в «период малокартинья», когда шли разговоры о том, что ВГИК выпускает слишком много молодых специалистов, наш старейший в мире киноинститут был, все же сохранен. И выпущенные им кадры определяют сейчас все области кинематографического творчества. Возможно, Румынский киноинститут и не одержал особо больших побед, однако среди его выпускников — один из ведущих режиссеров Румынии, автор «Жажды» (в советском прокате — «Бурные годы») Мирча Дрэган, и не только он, а очень многие кинематографисты.

Сейчас воспитание молодых кинорежиссеров и киноактеров поручено Театральному институту. Конечно, можно и так, но из театрального института люди, естественно, идут в театры. А я недаром писал о том, как разрывается Ливиу Чулей, и о строгостях театральных дирекций.

В длинных коридорах и просторных павильонах киностудии в Буфтя у меня произошло немало радостных встреч. Выпускники нашего старого доброго ВГИКа, члены обширного, раскиданного по всем странам социалистического лагеря содружества вгиковцев приветствовали меня на своей студии, на своей земле. Ученики Герасимова режиссеры Саукан и Туркл, ученик Юткевича режиссер Михелес, ученик Волчка оператор Хорват, художники, директора групп — все окончившие ВГИК работают успешно, плодотворно. Может быть, опыт московского киновуза вернет румынских кинематографистов к мысли о собственном учебном кинозаведении?

Последние годы Румыния производила двенадцать художественных и более ста короткометражных (документальных и научно-популярных) фильмов в год. В 1963 году будет выпущено тринадцать полнометражных фильмов. В ближайшей перспективе — два-

дцать четыре художественных фильма в год. Уже сейчас не хватает не только сценариев, но и режиссеров и особенно актеров. Снимать непрофессионалов очень модно, интересно, но трудно и рискованно. Не все умеют это делать так, как Пудовкин или Де Сика. За рубежом актеров готовить нельзя. Обо всем этом надо думать сейчас...

Но каковы же эти двенадцать художественных фильмов? Скажем сразу — их художественные качества еще заставляют желать лучшего, их тематическое разнообразие еще недостаточно. Собственного творческого лица, своей индивидуальности, своей школы молодая румынская кинематография еще не создала. Но немалые успехи уже очевидны.

Успехи прошлого года пали на область историко-революционной тематики. Эти успехи сопровождались борьбой, спорами, дискуссиями, разгоревшимися вокруг двух картин: «Жаркая весна» (поставленной Мирчей Сауканом по собственному сценарию) и «Жажда» (сценарий Титуса Поповича, режиссер Мирча Дрэган).

Обе картины посвящены революционным процессам преобразования деревни — борьбе с помещиками-боярами, с кулачеством, разделу помещичьих земель, первым опытам крестьянского самоуправления, первым шагам к объединению хозяйств. Материал, конечно, волнующий, значительный, исполненный драматизма. Отличное знание этого материала, умение видеть в деревенском быту и труде сложные переплетения старого и нового, плодотворных народных традиций и закоснелого консерватизма, искреннего стремления к новому и малодушной боязни его сделало обе картины и поучительными и интересными. Но в художественном осмыслении этого материала авторы не проявили достаточной изобретательности и творческой фантазии.

Порою кажется, что обе картины поставлены по двум вариантам одного литературного произведения. Обе они начинаются с возвращения в родную деревню солдат. Оба главных героя, не снимая шинелей и не бросая оружия, вступают в борьбу с сельскими старостами, тесно связанными с помещиками и ненавидящими все новое. Оба главных героя переживают любовную драму: возлюбленная одного, дочь кулака, не родила бедняку солдату страстно ожидаемого ребенка; возлюбленная другого не дождалась бедняка солдата и вышла замуж за старосту. Оба главных героя, потерпев неудачи в любви, опираются на старую, верную дружбу, но друзья и того и другого гибнут от кулацких пуль, коварно посланных в отместку за овладение помещичьей землей. Оба главных героя при активной поддержке коммунистов возглавляют новую, революционную власть в деревне.

Такое совпадение основных сюжетных ситуаций (особенно странное потому, что обе картины снимались на одной студии и почти одновременно) не могло не подорвать к ним интереса зрителей, особенно к «Жаркой весне», выпущенной на экран несколькими неделями позже. И это особенно досадно, так как обе картины несомненно талантливы.

Выпускник ВГИКа Мирча Саукан много и успешно работал на хронике и в своей первой художественной картине «Жаркая весна», снятой в документальной манере, проявил острую наблюдательность, достоверность, публицистичность. Исполнители подавляющего большинства ролей — непрофессионалы: крестьяне, участники самодеятельности, а если и актеры, то впервые пришедшие в кино. Внешне, типажно они всегда выбраны верно, но играют порою связанно, робко. Режиссер смело помогает им, используя и острые, неожиданные ракурсы, и резкие движения аппарата, и короткий монтаж. Румынская критика единодушно отмечала влияние на Саукана советского немого кино, особенно фильмов Довженко. С этим можно согласиться. Сочетание документальной правдивости с поэтической приподнятостью действительно связывает режиссерскую манеру М. Саукана с традициями советского кино, что отмечал и французский критик Марсель Мартен, давший картине на страницах журнала «Синема» очень высокую, даже восторженную оценку.

О советских традициях думалось мне и при просмотре «Жажды». Стремление молодого режиссера Мирчи Дрэгана к масштабным, монументальным формам, его темпераментные, полные бурного движения массовые сцены заставляют вспомнить имя Эйзенштейна. Но только массовые сцены. В камерных актерских эпизодах Дрэган несколько театрален. Его картина «Жажда», построенная на материале романа Титуса Поповича, по сложности человеческих характеров, по драматической напряженности превосходит «Жаркую весну». Основные образы, воплощенные опытными театральными актерами, рельефнее, сложнее. Но порой молодой режиссер не справляется с театральными навыками своих актеров: в ряд эпизодов проникает ложный пафос, декламация, а мизансцены становятся искусственными, неподвижными. Стремление режиссера к эффектам снижает художественное значение заключительных сцен фильма. По сюжету небольшая группа подкупленных помещиками бандитов нападает ночью на представителя Коммунистической партии, приехавшего в деревню руководить разделом земли. Под покровом ночи коммунист мужественно и находчиво сопротивляется. Эту сцену ночной перестрелки нескольких людей режиссер решает с неоправданной пышностью. Грохочет стрельба. В небе разрываются ракеты, оставляя причудливые дымовые следы. Скачут какие-то всадники. Наконец, забыв про коммуниста и нападающих на него, режиссер долго и под-

робно показывает борьбу бедняка и кулака — среди каменьев и бурных струй горной речки. Эффекты «под занавес», конечно, соблазнительны, но, как и всяких соблазнов, их следует избегать.

Одну и ту же тему два молодых режиссера решили по-разному: каждый своими средствами, в своей творческой манере. Саукан, смело используя средства кинематографической выразительности, добился сочетания документальной правдивости с поэтической приподнятостью, но не преодолел схематизма в характеристике действующих лиц. Дрэган, опираясь на традиции литературы и театра, добился рельефности и своеобразия человеческих характеров, но не преодолел наигрыша и стремления к внешним эффектам. Оба режиссера молоды и талантливы. Различие их творческих манер лишь подчеркивает общие положительные качества: глубокое знание народной жизни, стремление к решению больших значительных тем, сознательное следование традициям советского кино, традициям социалистического реализма.

Мне удалось посмотреть несколько частей из большой двухсерийной широкоэкранной картины «Лупень», над которой сейчас работает Мирча Дрэган. Эти фрагменты произвели на меня глубокое впечатление. Героическая борьба румынских рабочих во время стачек 1929 года вдохновила режиссера на создание ряда впечатляющих массовых сцен. Я снова вспоминал «Стачку» и «Броненосец «Потемкин», и мне было радостно, что в актерской игре и в мизансценировке камерных сцен я не заметил театральности. Я уверен, что «Лупень» будет большим достижением молодого режиссера.

Действие фильма «Небо без решеток» тоже происходит в дореволюционной Румынии, но несколько позднее, в середине тридцатых годов, когда мутные волны фашизма, поощряемого королевским правительством, все больше и больше отравляли общественную жизнь страны. Автор фильма писатель Франчиск Мунтяну создал кинематографический вариант своего романа «Художник» (напечатанного в нашем журнале «Иностранная литература», № 10, 11 за 1962 год). Повествовательная композиция романа оказалась непреодоленной в фильме, сделала его первую половину отрывочной и вялой. Но когда герой фильма, молодой талантливый художник, прошедший нелегкий путь самоучки-богомаза, расписывавшего иконостасы монастырей, попадает в Бухарестскую Академию живописи и помимо своей воли втягивается в ожесточенную политическую борьбу, действие приобретает напряженность и драматизм. С подлинным гневом и горечью решает Франчиск Мунтяну сцену разгрома фашистами книжного магазина, когда зловещий свет костра из книг Маркса, Горького, Садовяну позволяет художнику разглядеть подлинное лицо фашизма. Фашистские бесчинства становятся темой его гневных рисунков, рисунки печатаются в революционных, прогрессивных газетах, и это решает судьбу художника.

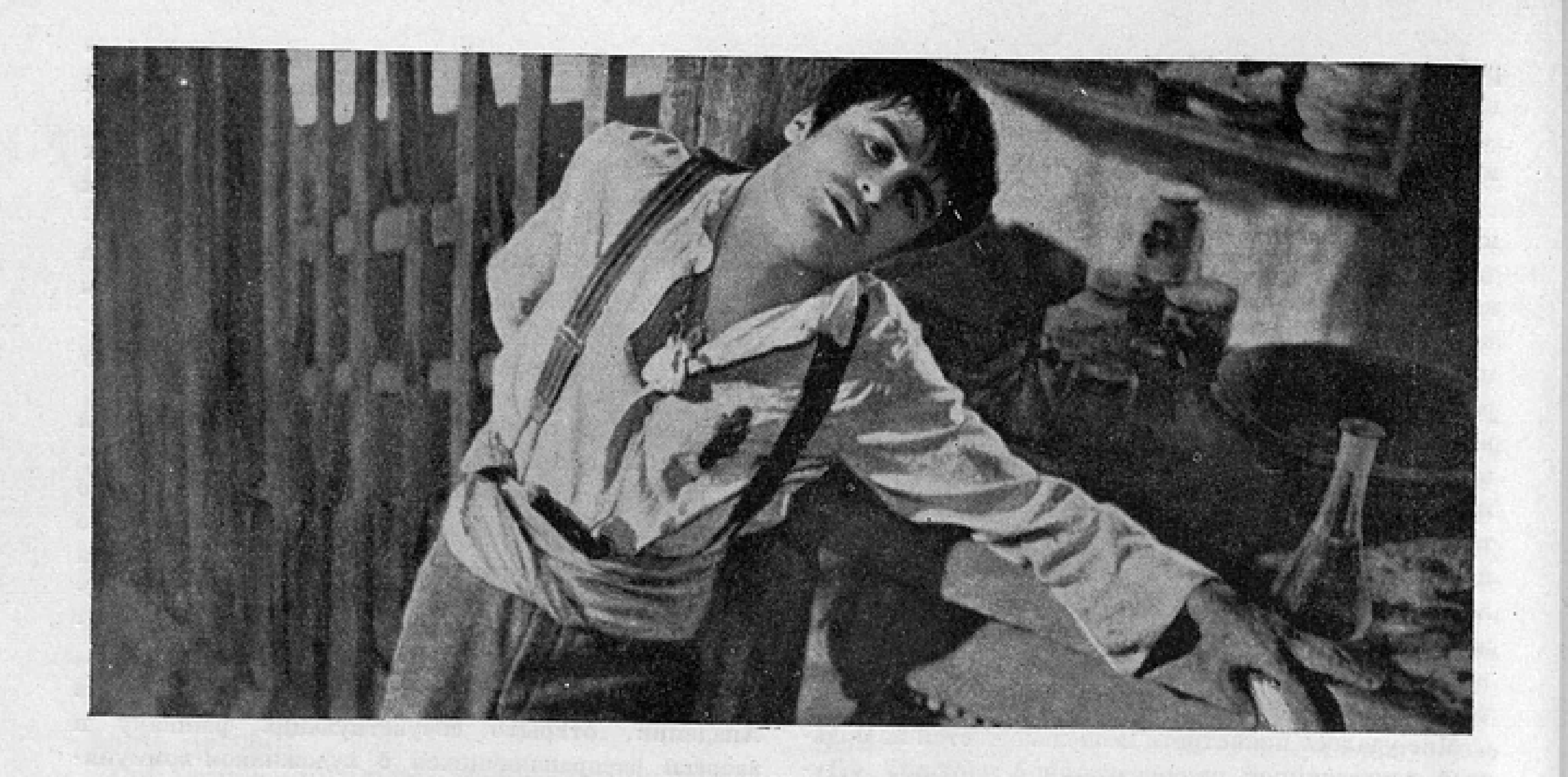
Вскоре он сам становится жертвой фашистских хулиганов. Его выставка, устроенная в широких воротах одного из домов рабочей окраины, разгромлена, растоптана, изодрана, он сам избит, а вскоре даже брошен в тюрьму. И там, в фашистском застенке, приходят к нему уверенность в правильности выбранного пути и сила бороться за свободу родной страны, за родное небо без решеток.

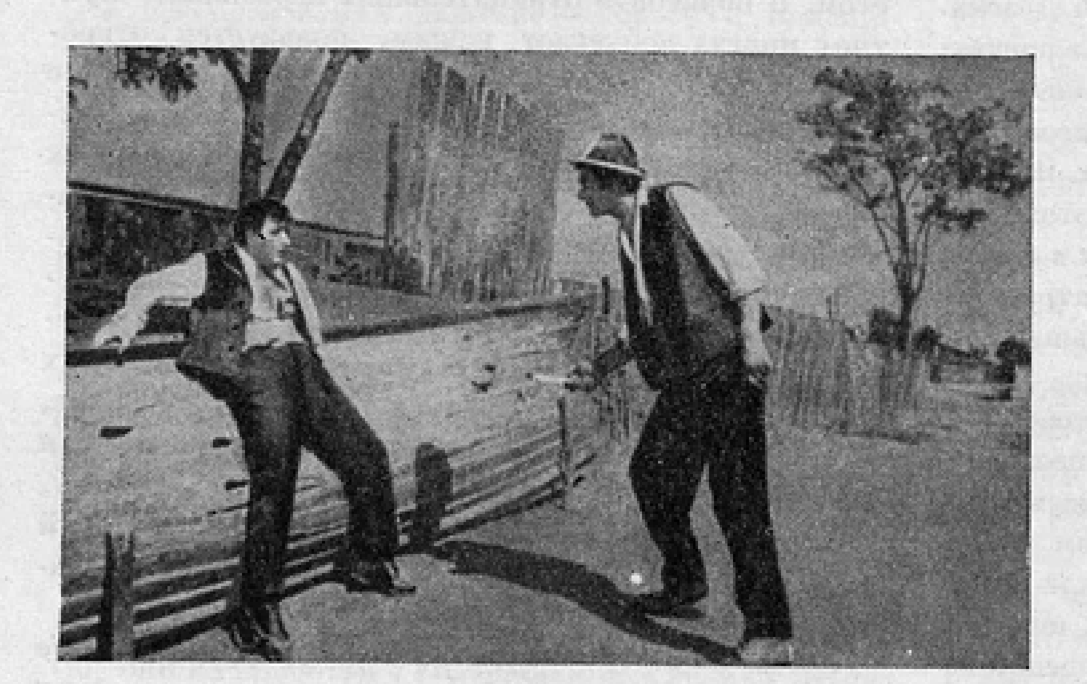
Франчиск Мунтяну широко и разнообразно показал художественную жизнь дореволюционного Бухареста. Остроумно и зло обрисовал он и эстетствующего критика-приспособленца, вдохновенно толкующего о свободном искусстве, но ищущего покровительства полицмейстера, и лощеного художника-абстрактивиста, пытающегося выразить музыку Бетховена унылыми переплетениями спиралей и многоугольников, и бездарных, злобных и завистливых студентов Академии, открыто сочувствующих фашизму и зверски расправляющихся с художником-коммунистом. В обрисовке отрицательных персонажей Мунтяну иногда допускает нажим, пользуется откровенно карикатурными, плакатными средствами, но эти средства оправданы глубоким чувством ненависти и презрения. Что же касается положительных персонажей — прогрессивных художников, журналистов,— они обрисованы бледно, схематично. Мунтяну сделал большое упущение, не показав, как воспринимаются рисунки его героя теми, кому они адресованы,— революционными рабочими. Нескольких реплик, в которых говорится об успехе рисунков, недостаточно. А рисунки, созданные специально для фильма молодым художником Эудженом Михаэску, очень удачны. Яркость идеи, верность жизненной правде сочетаются в них с экспрессивностью, лаконизмом и смелостью композиции.

Несмотря на то, что фильм «Небо без решеток» не во всем удался его автору, он все же свидетельствует о плодотворности пути писателя, ставшего режиссером. Несмотря на то, что фильм посвящен прошлому, его идея и тема о бесплодности эстетских и формалистических исканий и о неразрывной связи искусства с жизнью народа, с борьбой за свободу, с революцией — звучит на редкость современно и актуально. Мы будем ждать от Франчиска Мунтяну новых кинематографических работ.

Связи румынской литературы и киноискусства выражаются не только в привлечении писателей к сценарной и режиссерской работе. Большую роль играет и экранизация литературных произведений.

Качество экранизаций румынской классики, возможность сравнить литературный первоисточник с поставленным по нему фильмом весьма ярко ха-





Кадры из фильма «Кодин». Внизу — рабочий момент съемки фильма



рактеризует рост молодого румынского кино, успехи, достигнутые им за последние годы.

Я помню, какое разочарование принес мне просмотр одного из первых румынских фильмов «Митря Кокор» (в советском прокате — «Мечта сбылась»), поставленного в начале 50-х годов режиссерами М. Садова и В. Илиу по роману М. Садовяну. Полнокровная, насыщенная светом, звуками, живыми соками литературная ткань превратилась на экране в нечто анемичное, схематичное. Кинематограф был еще слишком слаб — даже для того, чтобы иллюстрировать литературу. Следующим этапом в освоении литературного наследия были экранизации пьес Иона Луки Караджале, особенно фильмы «Два выигрыша» и «Телеграммы», очень тщательно, бережно и с несомненным вкусом осуществленные режиссером А. Михелесом (совместно с Георги Надем). Но молодой режиссер еще робел перед авторитетом великого драматурга. Актеры играли привычно, по-театральному. Кинематограф еще покорно шел за театром, несмело заявляя о своих правах.

Стремление к максимальной точности и полноте перенесения литературного произведения на экран сказывается на некоторых фильмах и сейчас. Сценарист М. Георгиу и режиссер П. Кэлинеску создали фильм «Франко-порт» по роману Жана Барта «Европолис». Им удалось с живой иронией рассказать о трагикомической судьбе неудачника, не нашедшего в Америке успеха и возвратившегося на родину перед первой мировой войной. Им удалось сочетать подлинный драматизм судьбы основного героя с сатирическим, гротескным изображением предвоенного буржуазного общества. Увлечение побочными сюжетными линиями, желание во что бы то ни стало охватить все сюжетные линии романа сделало фильм не только фрагментарным, но и стилистически пестрым. Лучшие иронические эпизоды подчас тонут в бытовых, инертных, то иллюстративных, то комических, но лишенных отчетливой авторской интонации сценах.

Значительным этапом в овладении литературным наследием для румынского кино несомненно является только что законченный фильм «Кодин» по роману Панаита Истрати.

То обстоятельство, что писатель, родившийся в Румынии и посвятивший Румынии свои лучшие произведения, писал по-французски и жил в основном во Франции, послужило предлогом для совместной румыно-французской постановки.

Все сильнее распространяющийся опыт совместных международных постановок нужно признать плодотворным. Не только увеличение рынков сбыта, не только возможность взаимной материальной поддержки и свободного маневрирования производственными ресурсами, но и культурные связи, обмен творческим опытом, возможность совместного решения художественных и социальных проблем открываются перед кинематографистами, объединяющимися для так называемой «копродукции».

Партнером киностудии «Буфтя» выступил Хольфон, французский продюсер, известный по фильмам «Хиросима, моя любовь», «Столь долгое отсутствие» и другим работам Алена Рене, Роб-Грийе и других талантливых представителей левого крыла французской «новой волны». Хольфон обеспечил съемочный коллектив хорошей цветной пленкой, аппаратурой, лабораториями и пригласил таких талантливых мастеров, как режиссер Анри Кольпи и операторы Вайс и Ширле. С румынской стороны работали сценарист Д. Карабэц, композитор Г. Григориу, декораторы и большинство актеров во главе с исполнителем главной роли Александру Платоном. Съемки производились в Румынии.

Роман Панаита Истрати «Кодин» был написан в 1926 году, в лучшую пору творчества мятущегося писателя. Именно в те годы он заслужил имя «балканского Горького», имя, которое позднее так позорно скомпрометировал, предав идеалы революции и социализма и скатившись в лагерь реакции. Ренегатство Панаита Истрати надолго вычеркнуло его творчество из обихода прогрессивного человечества. Однако теперь, по прошествии десятилетий, лучшее из написанного Истрати возрождается. Но, несмотря на очевидную талантливость романа «Кодин», в нем содержатся сложности и противоречия, которые постановщикам фильма пришлось преодолевать.

Написанный в форме воспоминаний постоянного литературного героя писателя, своеобразного второго «я» — Адриана Заграффи,— о своем детстве, роман «Кодин» сочетает поистине горьковский восторг перед силой и красотой самобытных человеческих характеров с пессимистическими идеями о необоримости роковых страстей, о неминуемой гибели всего, что вырывается из унылой повседневности жизни. Картины свежие, яркие, как бы действительно увиденные глазами талантливого ребенка, жадно постигающего жизнь, чередуются в романе с болезненно-внимательными описаниями мерзостей, жестокости, дикости, уродства.

Сценарий Д. Карабэца и А. Кольпи, сохранив композиционные особенности романа и все его основные ситуации, придал им кинематографическую энергию и стройность. Безукоризненный художественный вкус режиссера Анри Кольпи позволил ему тактично решить даже самые страшные сцены. Ужасные судороги холерных больных, пена, спекшаяся на губах умерших, дикая драка и, наконец, мучительная смерть Кодина, убитого во время сна собственной матерью,— все это показано с той мерой правды и подробностей, которая нигде не переходит в грубый

натурализм, не оскорбляет эстетического чувства зрителя. С другой стороны, увлеченно показывая красоту румынской природы, режиссер не впадает в красивость, в сентиментальность. Он находит поэзию и в зеленом сумраке заросших кувшинками диких озер, и в рыжих, пыльных деревенских улицах. Большую роль играет симфоническая музыка Г. Григориу. Очень разнообразная по мелодике и по эмоциональной окраске, она все же едина в своем приподнятом, романтическом мироощущении, и это придает единство, целостность всему фильму.

Можно найти в фильме и недостатки. Не вполне удались, например, женские образы. Порой мне казалось, что в изображении румынского быта начала нашего столетия режиссер не всегда избегает экзотичности, что будет особенно заметно румынскому зрителю. Но все же общий итог совместной работы французских и румынских кинематографистов безусловно положительный. Создан интересный, поэтический фильм с характерами и событиями своеобразными, необычными.

Говоря об этом, я не могу побороть в себе чувства некоторой зависти, что ли, или досады. Почему то, что столь хорошо удалось французским кинематографистам, до сих пор не удалось нам? Ведь совместные наши работы с болгарскими, венгерскими, чехословацкими, немецкими, индийскими, финскими кинематографистами всегда были вехами в развитии молодых дружественных кинематографий. Румынские киноработники с большой горечью вспоминают о вялых, ни к чему не приведших попытках советско-румынского сотрудничества в области кино. Допустим, что избранная несколько лет назад тема — национально-освободительная борьба под руководством Тудора Владимиреску против турецкого владычества — может быть осуществлена и без нашей помощи. Допустим, что других, животрепещущих сегодня исторических сюжетов не находится, а творчество румынского князя Антиоха Кантемира, ставшего одним из первых русских писателей, на сегодняшний день тоже не так уж актуально. Однако почему искать обязательно исторических или литературных сюжетов? Почему не обратиться к современности, к жизни и деятельности двух социалистических соседних стран, чьи связи многообразны и крепки, как никогда раньше? Нужна советско-румынская картина о современности. И потому, что именно сейчас особенно близко соприкасаются жизнь и деятельность наших народов, да и потому, что современная тематика лучше всего определяет лицо национального киноискусства и именно в этой области румынское кино испытывает наибольшие трудности.

Когда художник робеет перед тем новым, что открывает ему жизнь, в его произведениях появляются штампы, трюизмы, избитые, многократно «проверенные» другими художниками образы и ситуации. Года полтора-два назад румынская кинематография выпустила сразу два фильма, конфликты которых строились на том, что молодые специалисты (в одном фильме врач, в другом — инженер), окончив учиться, стремились уехать из Бухареста, чтобы как следует поработать на периферии, но им мешали жены — любительницы столичной суеты и бытового комфорта. Если учесть, что подобные ситуации многократно встречались и в нашем киноискусстве, и у чехов, и у венгров,— можно себе представить, с какой тоской воспринимал зритель эти семейные драмы, зная наперед, что добродетель победит и коварные мещанки будут покинуты или перекованы.

В повторении особенно характерных, острых, злободневных жизненных ситуаций нет, конечно, ничего удивительного. Но плохо, когда повторяются ситуации банальные, мелодраматичные.

Начиная с первой румынской художественной картины «Звенит долина», поставленной режиссером П. Кэлинеску лет пятнадцать назад, румынские кинематографисты неоднократно обращались к формированию психологии молодого крестьянского парня, пришедшего на строительство или на завод и захваченного созидательным энтузиазмом, могучей силой рабочей солидарности. Тема эта, конечно, увлекательная и многообещающая, развитие самой жизни, появление новых, социалистических черт во взаимоотношениях людей непрерывно обогащают эту тему, дают ей новое психологическое наполнение. Поэтому нет ничего плохого в том, что сценарист Д. Сэлкудяну вновь обратился к ней в фильме «Моя часть вины». Ему удался основной характер сдержанного, недоверчивого, скуповатого крестьянского парня, сначала с опаской присматривавшегося к своим новым товарищам по работе и по общежитию, но все более и более проникающегося духом рабочего коллективизма. С юмором и лиризмом показаны в фильме взаимоотношения молодых строителей, с глубоким уважением и сочувствием обрисованы характеры кадровых рабочих — коммунистов, умеющих не только строго осудить провинившегося товарища, но и подать ему надежную, твердую руку помощи.

Однако основная ситуация показались сценаристу недостаточной. Он ввел параллельную сюжетную линию — ссоры и разрыва молодого инженера и его невесты из-за усыновленного ею мальчика-сироты.

Можно согласиться и с наличием в сюжете двух параллельных линий, связанных между собой внешне, слабо, лишь двумя-тремя короткими сценками, показывающими, как сдружился могучий деревенский парень с маленьким рассудительным сиротой, любимцем всего рабочего поселка. Но

трудно согласиться со сценаристом, когда в поисках внешнего драматизма он оставляет успевшие заинтересовать зрителя бытовые и психологические коллизии, чтобы целиком заняться историей кражи портфеля с казенными деньгами. Подозрение, конечно, падает на основного героя. Он, конечно, поддается своему крестьянскому индивидуализму и решает уйти со стройки. И, конечно, все выясняется и кончается хорошо. Портфель, как это сразу же понимает зритель, украл один из рабочих, имеющий уголовное прошлое. И он возвращает его по не совсем ясным, но, вероятно, весьма благородным побуждениям.

Сочетание живых, зорко увиденных в современной действительности ситуаций с искусственными, банальными характерно и для другой только что законченной картины «Это был мой друг». Сценарист Д. Карабэц и режиссер Андрей Блайер задались целью создать многолинейный, широкий кинематографический роман о повседневной жизни и работе простых, рядовых людей. В новый, только что построенный дом въезжают и старый рабочий, член правительства, участник антифашистской борьбы, и его племянник — молодой талантливый хирург, и летчик гражданской авиации, и брошенный женою клоун со своим сынишкой, страстно увлекающимся астрономией. Жизнь сталкивает этих людей между собой, появляются симпатии и антипатии, дружба и ссоры, переплетаются интересы, завязывается любовь, возникает ревность. Спокойное, неспешное повествование вовлекает зрителя в интересы этих разных, но, в общем, добрых и честных людей. Лучше всего, пожалуй, авторам удалось проследить, как возникла и выросла настоящая мужская дружба между старым коммунистом-депутатом и диковатым, плохо живущим со своим нервным, резким отцом мальчишкой-астрономом. В обрисовке их отношений не обошлось без некоторой сентиментальности, но искренность и юмор сделали их достоверными, по-настоящему трогательными. Удачно показан и роман молодого хирурга с девушкой, которой он спас жизнь. Другие линии менее интересны, и авторы фильма могли бы спокойно отвести их на второй план, не заботиться об их развитии и завершении.

Широкая, свободная композиция кинoромана, к которой все настойчивее стремятся многие современные киномастера, не только позволяет оставлять второстепенные образы и ситуации незавершенными, как бы намеченными пунктиром, но и требует этого. Авторы же фильма «Это был мой друг», начав многолинейный, охватывающий много людей и дел сюжет, старались всячески связать все его линии, развязать все его конфликты, как того требует каноническая форма драмы. А времени и места для завершения всех линий у них было мало. Поэтому во второй половине фильма появляется скороговорка, фильм кончается как бы несколько раз: разрешив одну линию, авторы спохватываются и начинают завершать другую, затем третью, четвертую.

Я искренне советовал авторам, пока еще была возможность, решительно подрезать заключительные ролики фильма. Не жалеть красиво снятого аэродрома, эффектных цирковых номеров...

Да, цирковые номера! С ними связана худшая из картин, которую пришлось мне видеть в Румынии. Называется эта картина «Под голубым куполом».

Я уже не без ехидства отмечал неоднократное появление в румынском кинопроизводстве фильмов на одну тему, фильмов-близнецов. То это возвратившиеся в деревню солдаты и раздел помещичьих земель, то мещанки-жены, не желающие уезжать из столицы, то крестьянские парни, преодолевающие свой индивидуализм. А теперь еще цирк...

О чем говорит эта картина? У мальчика была собачка. Хорошенькая тетенька-дрессировщица завлекла собачку в цирк. Там собачка выступала с другими собачками и зверушками. Мальчик горевал, но потом утешился. А тетенька-дрессировщица вышла замуж за папу мальчика, застенчивого железнодорожника. Этот странный сюжетный гибрид чеховской «Каштанки» и австрийских мещанских кинoмелодрам снят в ярком, ядовитом цвете и изукрашен всевозможными цирковыми номерами, подчас хорошими, а нередко безвкусными. Режиссер страшно хочет сделать все красивым и изобретает невероятные ракурсы. Оператор хочет сделать еще красивее и заливает все потоками цветного света. А сценарист комментирует все это текстом от лица собачки.

Цирк в кино выходит хорошо. Вспомним «Варьете» Дюпона, фильмы Чаплина и Александрова, наконец нашу непритязательную «Укротительницу тигров». Но вспомнив все эти картины, мы обязательно заметим, что во всех есть мысль, есть человеческие характеры, страсти. Даже если автор фильма «Под голубым куполом» хотел создать легкую комедию-ревю, это не избавляло его от обязанности выразить какую-либо идею, какую-либо мысль.

Румынская кинематография, несмотря на свою молодость, имеет уже достаточный опыт работы над комедиями, чтобы твердо знать, что без мысли никакая комедия не живет, не радует, не увлекает.

Во время Недели румынского фильма, проходившей в Москве и Свердловске в сентябре прошлого года, наибольший успех имели именно комедии. Это справедливо отметила газета «Советская культура», посвятившая румынским комедиям обстоятельную и справедливую статью И. Юрковой. Поэтому я не буду подробно останавливаться ни на «До востребования», ни на «Украли бомбу». Отмечу только, что авторы «До востребования» сценарист Окта-

виан Сава и режиссер Георги Витанидис в форме забавной, легкой (чуть было не сказал — легкомысленной!) сумели и довольно зло высмеять мещанство и радостно, восторженно показать счастье творческого, свободного, инициативного труда. А в бессловесной комедии Иона Попеску-Гопо каскады шуток, трюков, нелепостей, несоответствий словно безошибочные выстрелы снайпера бьют в самый центр современной проблематики — в вопрос о разоружении, о мирном использовании атомной энергии.

Отчетливость мысли, ясный, целеустремленный, публицистический пафос в сочетании с простодушным, ребячливым юмором, с неисчерпаемой выдумкой, с искренним лиризмом — эти качества сделали Иона Попеску-Гопо не только самой популярной фигурой румынского кино, но и принесли ему мировое признание.

Герои короткометражных мультипликаций и графических сюит Иона Попеску-Гопо «гомо сапиенсы» — похожие на гороховые стручки человечки, с длинными туловищцами, кривыми ручками и ножками, с несколькими волосиками на голове,— но сколько в них трогательной человечности, милой выразительности и искреннего чувства! С редкостным лаконизмом художник изобразил с помощью этих героев и основные эпохи истории человечества, и главные этапы развития оружия, и сущность искусств, и прогресс наук. И сквозной темой всех этих удивительных мультипликаций было стремление человечества к миру, труду, творчеству. Странные, смешные человечки вызывали не только сочувствие, симпатию, смех, но и будили серьезные, большие мысли, заставляли гневаться и надеяться, радоваться и скорбеть.

Завоевав несколько десятков международных призов в Канне и Локарно, Карловых Варах, Эдинбурге, Туре и других фестивальных местах, Попеску-Гопо неожиданно выступил уже не как художник-мультипликатор, а как режиссер игрового фильма. И если в комедии «Украли бомбу» легче найти недочеты и слабости, чем в маленьких рисованных шедеврах, все же и в ней были и щедрая изобретательность, и смелая оригинальность, и ясная мысль.

Совсем недавно по специальному заказу ЮНЕСКО Попеску-Гопо снова сделал короткометражку о средствах связи. На земном шаре, в позах знаменитых буддийских обезьянок, одна из которых зажимает лапками глаза, другая — рот, третья — уши, сидят знакомые нам «гомо сапиенсы». И вдруг они одновременно как бы снимают с себя футляры, олицетворяющие слепоту, молчание и глухоту, и начинают увлеченно общаться между собой. И далее с обычной для Попеску-Гопо стремительностью человечки опутывают земной шар спиралями проводов, пунктирами телеграмм, кругами радиоволн. Им радостно. На всех сторонах земного шара распускаются цветы, над землей носятся спутники и птицы. Естественное, плодотворное стремление людей общаться между собой делает нашу планету приветливой и веселой. Как и во всех картинах Гопо, сквозь детскую, задорную шутливость проглянула большая тема—тема науки, посвященной сближению и взаимопониманию людей, а следовательно, миру.

Сейчас Попеску-Гопо полон новым замыслом. Это вновь полнометражный игровой фильм с актерами, но и с мультипликацией. В основе сюжета — бегство человека из капиталистического общества на Луну. И Попеску-Гопо с увлечением рассказывает и рисует. Памфлет! Сатира, раскрывающая всю бесчеловечность, всю нелепость эксплуататорского общества. И героика, мечта, вера в творческие силы человечества.

Замыслы, планы на будущее, поиски нового! С кем ни повстречаешься в длинных коридорах киностудии «Буфтя» или в холлах высотного здания «Скынтейя», где помещается Министерство культуры, каждый готов с тобой поделиться своим новым замыслом, своей творческой мечтой. Но бывает, что новый фильм рождается... неожиданно. Да, неожиданно. И не только для руководства, но и почти для самих создателей этого фильма. Так, например, Мирча Саукан отправился с небольшой съемочной группой в одну из дальних деревень, чтобы снять там документальный очерк о девушке—сельском враче. Но, как часто случается, героини будущего очерка не оказалось на месте. Да и жизнь далекого села подсказала другие образы, другие темы. И родилась художественная картина «У берега нет конца». Сценарий писался в перерывах между съемками. В съемках участвовали крестьяне, школьники, солдаты — артисты самодеятельных коллективов и просто смельчаки.

Я в страхе спросил директора киностудии Пауля Корня: как же он не прикрыл до сих пор сию внеплановую, самозванную картину? И строгий директор с таким увлечением начал рассказывать мне про отснятый Сауканом материал, с такой любовью и верой в силы молодых кинематографистов объяснять их замысел, что я подумал: победителей не судят. И поверил: Саукан и его сотрудники станут победителями. Будем ждать их картину!

За несколько дней, проведенных среди румынских кинематографистов, не пересмотришь всего, не перезнакомишься со всем, не вникнешь во все проблемы. Но общее настроение, общую тенденцию уловить можно. Молодое румынское кино находится сейчас на разбеге. Оно полно уверенности и сил. Еще мгновение — и произойдет взлет в большое искусство.

Ирина ЯНУШЕВСКАЯ

Французское кино в петле кризиса

Кризис во французском кино? Полноте, загляните в последние номера кинематографических журналов Франции. Там нет и намека на тревожное положение. Все так же безмятежны опросные таблицы, в которых кинокритики на баллы оценивают текущий репертуар французского кино. Блистают нарядами (или отсутствием оных) звезды и звездочки мирового экрана, о чьей жизни и успехах, гороскопах, тайнах графологии повествует «Синемонд» на своих богато иллюстрированных страницах. Все то же, что и год и два тому назад.

И все же во французской кинематографии царит жестокий кризис.

Об этом неопровержимо свидетельствуют цифры, приводимые корпоративными журналами французских прокатчиков и владельцев кинотеатров «Синематографи франсэз» и «Фильм франсэ», бьют тревогу газеты «Юманите диманш», «Леттр франсэз», «Экспресс», «Эко».

Но ведь о кризисных явлениях писалось и в прошлом и в позапрошлом годах. Быть может, это очередное скоропроходящее затруднение? Нет, это результат, логическое завершение процесса, начавшегося давно. Это следствие многих экономических и социальных факторов, повлиявших на развитие французского кино. Факты гласят, что кинематограф Франции потерял за последние четыре года более 100 миллионов зрителей, что средний процент посещаемости упал до 24,4. Резко возросла стоимость создания фильма: с 289,32 миллиона до 390,39 миллиона новых франков. Она продолжает увеличиваться и сейчас, тогда как производство фильмов сокращается.

В 1960 году было создано 124 фильма французского и совместного производства, в 1961 году — 105 фильмов, а в 1962 — всего лишь 88. Французское кинопроизводство пошло по стопам своих американских коллег в борьбе с телевидением, призвав на помощь цвет и широкий экран. Это значительно повысило стоимость производства, но очень мало повлияло на посещаемость кинотеатров. Совместные постановки с преобладанием зарубежного капитала, столь характерные для 1961 и 1962 годов, тоже были средством обеспечить широкий прокат в странах, с которыми создавались подобные фильмы. Если раньше совместная постановка включала, как правило, две страны (традиционно и преимущественно Францию и Италию), то теперь в этих постановках участвуют три или даже четыре страны. Произведения, созданные на такой «универсальной основе», естественно, очень редко имеют национальное и творческое лицо, и художественные достоинства их нечасто поднимаются выше среднеремесленных. Поэтому и они не приносили большого кассового успеха.

Из-за резкого падения посещаемости и огромного государственного налога на кинопроизводство (38—40%) одна за другой закрываются студии. «Будущее французского кино сильно скомпрометировано исчезновением многих киностудий»,— писала «Юманите» в 1961 году. В 1948 году французское кино располагало 54 студиями. С тех пор 24 студии исчезли или были переданы некинематографическим организациям (телевидению, радио).

(Правда, дополнительно открылось несколько студий, и в настоящее время их сорок две. Но процесс исчезновения студий продолжается: должны закрыться крупные студии «Викторин» в Ницце, этой французской Калифорнии, и студия «Жуэнвиль»— одна из основных студий французского кинопроизводства.)

Кинопромышленность приносила Франции огромные доходы и стояла в одном ряду с автомобильной. Одни лишь фильмы с участием Брижитт Бардо давали дохода больше, чем автомобильный завод Рено. Но это в прошлом, а в 1961—1962 годах дефицит в кинопромышленности составил 130 миллионов франков; об этом сообщает журнал «Синематографи франсэз» в номере 2001 (1963).

Сначала коснемся экономических причин кризиса.

Послевоенное французское кино сразу же было поставлено перед необходимостью вести жестокую экономическую борьбу за свое существование. Соглашение, подписанное в 1946 году лидером правых социалистов Леоном Блюмом, в то время французским послом в Америке, и государственным секретарем Соединенных Штатов Бирнсом, стало некоей прелюдией к плану Маршалла. Оно отдало на откуп американским магнатам две важнейшие отрасли французской промышленности: авиационную и кинематографическую. Американские фильмы, пользовавшиеся всевозможными льготами, наводнили Францию. Только 38% фильмов, демонстрировавшихся в эти годы, принадлежали французским кинематографистам. Над кинопромышленностью навис кризис. 50% рабочих, техников, инженеров, актеров остались без работы. Однако прогрессивные деятели французского кинопроизводства не дали затянуться петле на шее кинопромышленности. Они организо-

вали Комитет защиты французского кино, в который вошли Гремийон, Дакен, Ле Шануа, Беккер, Отан-Лара и многие другие. В результате деятельности этого комитета, поддержанного французской общественностью, парламент при поддержке коммунистов отклонил соглашение Блюма — Бирнса и принял «Закон о помощи», сыгравший большую роль в экономическом укреплении французского кино. Согласно этому закону, призванному защитить французское кино от американской экспансии, был создан «Фонд развития». Фонд составляли специальные начисления на билеты в кино, вне зависимости от национальной принадлежности фильма, и собранные суммы поступали продюсерам, которые должны были вкладывать их в производство новых фильмов и кинопромышленность. Этот эффективный метод, при котором государство не тратило ни сантима, позволил укрепить кинопромышленность и содействовал развитию французского киноискусства.

Но в 1958 году был подписан так называемый Римский договор, согласно которому французская кинопромышленность вступала в «Общий рынок». Ее партнерами стали такие сильные соперники, как Италия и ФРГ. Несколько лет назад в поисках выхода из кризиса американская кинопромышленность начала производить в Италии большое число боевиков, пользуясь дешевой (по сравнению с США) рабочей силой, и вложила большие средства в переоборудование старых итальянских студий. Реконструированы были и западногерманские киностудии. Но даже и при таком неравном положении боннский министр экономики Эрхард поставил одним из условий подписания Римского договора отмену «Закона о помощи», который якобы ставит Францию в исключительное положение по сравнению с другими участниками «Общего рынка». Под давлением западногерманских киномонополий Франция была вынуждена уступить. С 1 января 1960 года, то есть с момента юридического вступления Франции в «Общий рынок», помощь, которую получает французская кинематография, все более и более сокращается, а к 1967 году она прекратится совсем. Ликвидация «Фонда развития» нанесла непоправимый удар по французской кинопромышленности. Положение Франции среди своих партнеров по «Общему рынку» весьма шатко и еще по одной причине. Хотя в 1958 году Эрхард и заявил, что в ФРГ киномонополии не получают такой помощи, как французское кинопроизводство, после подписания «Римского договора» боннское правительство стало прибегать к субсидированию киноконцернов, замаскировав его под премии за качество.

Но это только одна сторона вопроса — экономическая; другой причиной кризиса является идеологическая политика, проводимая деголлевским режимом по отношению к французскому кино. Пресс цензуры завинчен до отказа, и хотя официально в постановлении о цензуре говорится, что она направлена главным образом против аморальности, ее истинная сущность никого не может ввести в заблуждение. За последние годы политической цензурой запрещено больше фильмов, чем за все время существования французского кино. В их числе «Моранбонг» режиссера Боннардо — фильм о корейской войне, в котором симпатии автора на стороне Народной Кореи, «Маленький солдат» Жан-Люка Годара, запрещенный за высказанный в фильме протест против войны в Алжире*, «Куба — да!» Криса Маркера за «прославление режима Кастро», «Полевая почта 89 098». Создатель последнего — Филипп Дюран, режиссер-любитель — не показал войну ни в одном из кадров. В его фильме показана только повседневная мирная жизнь, увиденная, однако, глазами современника, чье сознание пронизано мыслью о войне.

Уже немало было написано о запрещении фильма Клода Отан-Лара «Не убий», о фильме Дакена «Милый друг», который после нескольких лет запрета появился на французских экранах изрезанный цензурой. В течение двух лет антимилитаристский фильм Жана Девевера «Воинские почести» был заморожен цензурой без указания причин.

Режиссеру Жану Гремийону была заказана постановка фильма о революции 1848 года. Он написал сценарий, полным ходом велась подготовка к съемкам, лучшие художники, операторы, актеры — Леон Барсак, Луи Паж, Фернан Леду, Поль Бернар, Пьер Ларке, Жан Дебюкур — считали за честь принять участие в фильме Гремийона. Но испугавшись яркой социальной направленности картины, заказ аннулировали, хотя эта неосуществившаяся постановка могла бы явиться событием в истории французского кино.

Но не всегда цензура действует впрямую, безапелляционно. Режиссер Клод-Бернар Обер, создавший фильмы «Кишки на солнце» и «Матч против смерти», доставившие ему много неприятностей от цензуры, пишет в статье «Свобода в кинематографе дорого стоит» о том, что произошло с его фильмом о войне во Вьетнаме «Безнадежный патруль» (в прокате он стал «Ударным патрулем»). Режиссера заставили сделать ряд купюр, изменить финал: помощь французским солдатам все-таки прибывает вовремя. Фильм был выпущен с большой помпой и с участием военных властей. Так антивоенный фильм был превращен в милитаристский боевик. Другое произведение Обера, антирасистский фильм «Трусы живут надеждой» (вторая половина этой

* Только в феврале 1963 года этот фильм выпущен на экраны в искалеченном цензурой виде.

пословицы — «...а храбрые сражаются»), тоже испытал на себе ножницы цензоров.

Стоит ли удивляться, что Гремийон остаток жизни занимался исключительно короткометражными фильмами, а Луи Дакен с 1953 года работал как режиссер только за рубежами своей страны. Его картины стали вехами в развитии киноискусства Австрии («Милый друг»), Румынии («Сорняки Барагана»), Германской Демократической Республики («Жизнь холостяка»), но не Франции. Рене Клеман, автор таких острых социальных фильмов, как «Битва на рельсах», «Проклятые» и «Запрещенные игры», уже девять лет работает за пределами Франции— в Англии и Италии (исключение составляет «Жервеза», поставленная на родине). Ив Чампи и Марсель Камю ищут вдохновение в Японии и Африке, Бразилии и Камбодже. Только ли экзотика привлекает их? Они, конечно, нашли бы и темы и материалы в родной стране, но их творческий выбор стеснен политикой правящих кругов Франции, стремящихся задушить социальную струю в киноискусстве.

Даже во время второй мировой войны при тяжелейшей фашистской цензуре французские кинематографисты находили пути и возможности, чтобы создавать фильмы, излучающие свет гражданственности, патриотизма и борьбы. Карне, Превер, Дакен, Гремийон, Беккер, Деланнуа — вот имена режиссеров, чье творчество звало к единению и борьбе, было проникнуто духом гражданственности, столь типичным для культуры Франции.

А что делают сейчас ведущие режиссеры Франции? Марсель Карне, отказавшись от намерения создать фильм «Жерминаль»*,— сделал картину по роману второстепенного писателя Симонена «Корм для птичек». Жюльен Дювивье, давший зрителям «Мари-Октябрь», поставил кинобоевик «Дьявол и десять заповедей». Кристиан-Жак, автор брызжущего галльским весельем «Фанфана-Тюльпана», едкой сатиры на военщину, и гимна человеческой солидарности «Если парни всего мира...», что он снимает сейчас? «Приключения Марко Поло». Андре Кайатт дал жизнь социально заостренному триптиху «Правосудие свершилось», «Все мы убийцы», «Перед потопом» — фильмам, направленным на борьбу против смертной казни, на обличение холодной войны, разлагающей души страхом и неверием. Сейчас же его имя стоит в титрах «Перехода через Рейн», фильма, проникнутого деголлевской пропагандой, духом развенчания героизма и патриотизма. Ален Рене, создавший незабываемый крик гнева против фашизма «Гернику» и «Ночь и туман», а также во многом спорный, но прекрасный гимн любви к человеку и ненависти к атомной смерти «Хиросима, моя любовь», снял «В прошлом году в Мариенбаде» — «исследование категории времени»...

А кого показывают многие и многие французские ленты последних лет? Проституток, сутенеров, убийц, полицейских инспекторов. И справедливо писал Жан Древиль в тревоге за будущее французского кино: «...В своем стремлении вернуть зрителя кинематограф бросился в порнографию и показ отвратительных сцен, кинематограф стал проституировать. И как логическое следствие, зритель, сначала привлеченный этим, затем отвернулся пресыщенный — его тошнит. Он испытывает желание смыть все это. Он хочет смеяться, волноваться, приходить в восторг и видеть пример нравственной чистоты». И хотя бы постановку социальных конфликтов, добавим мы.

Не потому ли таким большим успехом пользуются во Франции «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Голый остров», «СССР с открытым сердцем»? И старые фильмы собирают сейчас полные залы: неумирающий шедевр Ренуара «Великая иллюзия», фильмы Чаплина, снова выпущенные в прокат. Все это произведения большой мысли, гуманные, гражданственные и удивительно чистые. Вот отрывок из речи депутата парламента коммуниста Фернана Гренье, произнесенной почти два года назад во время парламентских дебатов по поводу цензуры. Его высказывания ни в чем не утеряли своей актуальности:

«Мы огорчены, что во многих фильмах героями являются негодяи, а кадром служит постель. Но разве только «Кузены» встречаются среди студентов? Разве нет среди молодых рабочих семей «Антуанов и Антуанетт»— героев безвременно ушедшего от нас Беккера? Разве нет больше простых людей из предместий, таких, как те, кого Рене Клер заставил нас полюбить в своих фильмах? Разве после назабываемой «Битвы на рельсах» Рене Клемана нет больше железнодорожников с их трудом, любовью, горестями и надеждами? Разве нечего сказать о молодых крестьянах, которые борются в деревне за развитие и укрепление духа солидарности, за техническое сотрудничество, взаимопомощь? По нашему мнению, драма наших кинорежиссеров заключается в следующем: чаще всего их фильмы обладают бесспорными техническими достоинствами, в них виден несомненный талант, но мысль их бьется в тесных социальных рамках. Они знают Сен-Жермен де Пре*, но не знают Обервилье **. Они не часто бывают в метро в часы пик и не видят, как рабочие выходят с заводов, из учреждений, магазинов. Они

* В настоящее время Ив Аллегре снимает фильм «Жерминаль» в Венгрии, так как во Франции он не нашел продюсера.

* Излюбленный квартал «золотой молодежи», «черных курток».

** Рабочий район Парижа.

почти ничего не знают о жизни тружеников городов и полей. Потому-то слишком часто появляются фильмы мрачные, пессимистичные, которые оставляют горький привкус пепла.

Какой талант, например, расточается режиссером Шабролем в «Милых женщинах», чтобы дать возможность полнее ощутить современную жизнь с ее неоновыми витринами, барами и джазами. Но разве, Клод Шаброль, у продавщиц из магазина нет ничего за душой, кроме лжи жизни? Чтобы показать любовь, разве необходимо, Люк Годар, делать симпатичными проступки бледного негодяя из фильма «На последнем дыхании»... Мы, коммунисты, в течение пятнадцати лет именно с этой трибуны защищали французское кино от ветров и приливов. Благодаря «Закону о помощи» мы не дали ему задохнуться. Мы не жалеем наших прошлых усилий, но именно они дают нам скромное право крикнуть: «Остерегайтесь!» — как ветеранам, когда они впадают в заблуждение, так и молодым режиссерам, когда они находят своих героев среди преступников. Мы кричим: «Остерегайтесь!» — потому что слишком хорошо видим, куда клонят те, кто требует усиления цензуры. Нападки на «Любовников» Луи Малля и «Опасные связи» Роже Вадима чаще всего продиктованы гневом на тех, кто в ярком свете показывает разложившиеся нравы класса, клонящегося к своему закату. Мораль выдвинута вперед, но истинная цель — в стремлении помешать перенесению на экран жгучих проблем нашей современности. Именно из-за многочисленных открытых или тайных запрещений наши кинематографисты предпочитают создавать фильмы, которые не доставят неприятностей с цензурой, и теперь мы вкушаем горькие плоды этой плачевной практики».

Думается, что дела французских кинематографистов были бы значительно лучше, если бы они, решая проблему взаимоотношений со зрителем, воспитания зрителей, внимательнее присмотрелись к опыту своих итальянских коллег.

Фильмы неореалистов, сочетавшие в себе и гражданскую страстность и художественное мастерство, в конце концов завоевали признание зрителей и привили им вкус к проблемным фильмам. Лучшие произведения современного итальянского кино, следуют ли они буквально традициям неореализма или, дискутируя, развивают их, а также делаются без расчета «на кассу», но широкий зритель дарит им все больше и больше внимания.

Достаточно сравнить трактовку хотя бы темы второй мировой войны в итальянском и французском кино последних лет, чтобы увидеть принципиальную разницу, столь характерную для тенденций развития этих двух кинематографий в настоящее время. С одной стороны, легковесная «Бабетта» и оскорбительный «Переход через Рейн», а с другой — «Генерал делла Ровере», «Долгая ночь 1943 года», «В Риме была ночь», «Все по домам».

Прогрессивные деятели французского кино не желают мириться с существующим положением. Они снова встают на защиту интересов национального киноискусства. 93 крупнейших французских кинематографиста — режиссеры, сценаристы, актеры — требуют от правительства в написанном ими заявлении права кинематографа на жизнь. В их требования входит уничтожение высокого специального налога, улучшение отношений с телевидением, возобновление «Закона о помощи», защита национальных интересов в рамках «Общего рынка». А цензура? А хроническая боязнь со стороны продюсеров острых социальных проблем? А отступление многих киноработников от собственных идеалов в угоду коммерческому кино, переставшему даже быть коммерческим, ибо оно стало нерентабельным? Настолько нерентабельным, что профсоюз киноработников в начале 1963 года снова создал «Комитет защиты кино» для реализации ряда экономических реформ, а союз кинопродюсеров в феврале 1963 года поставил перед французским правительством следующие требования: увеличить отчисления со сборов в пользу кинопроизводства согласно «Закону о помощи» с 5 до 14%, то есть уравнять в правах с итальянской кинопромышленностью, уменьшить груз государственных налогов на кинозрелища и помочь в конкурентной борьбе с телевидением, ибо одной рукой государство забирает т р е т ь в ы р у ч к и от проката фильмов в виде налогов, а другой отнимает большую часть зрителей благодаря монополии на телевидение.

Если эти требования не будут выполнены, — говорится в заявлении, то «при таких условиях мы предпочитаем п р е к р а т и т ь п р о и з в о д с т в о н о в ы х ф и л ь м о в, чтобы избежать волны разорений».

Как видим, французское кинопроизводство находится в столь бедственном положении, что при нынешней ситуации возникает вопрос о самой возможности его дальнейшего существования.

Итальянский кинокритик-коммунист Гуидо Аристарко — редактор журнала «Чинема нуово» — прислал нам одну из глав своей новой книги, готовящейся к публикации в Италии.

Гуидо Аристарко известен в Италии и за ее пределами как последовательный защитник прогрессивного, реалистического искусства. С этой точки зрения, нам кажется, и представляет интерес присланная им глава из книги. На широком историческом материале автор рассматривает фильмы о войне, созданные на Западе, убедительно доказывая, что даже самым талантливым режиссерам редко удается в условиях капиталистической действительности подняться выше абстрактного, расплывчатого гуманизма. Анализ этих фильмов, их социальной значимости, их художественных достоинств и недостатков приводит автора к выводу, что «в кино нужно поощрять реалистическое течение, которое должно бороться против столь, казалось бы, привлекательного, но коварного иррационализма».

Главу из книги Аристарко мы публикуем с сокращениями.

Гуидо АРИСТАРКО

«Миф номер один» и правда об этом мифе

Американский публицист Бэрроуз Данхэм в своей книге «Мифы и предрассудки нашего времени», называет «мифом номер один» утверждение, что война, этот «крайний случай бесчеловечного отношения человека к человеку», является чем-то фатально неизбежным. Бэрроуз Данхэм доказывает (как, впрочем, доказывает и сама история, если к ней подходить критически), что стремление к войне вовсе не является основной особенностью человеческой природы; что «в человеческой природе нет ничего такого, что делает неизбежными столкновения между людьми, и, следовательно, в человеческой природе нет ничего такого, что бы делало неизбежной войну».

Так что же представляет собой этот унаследованный нами от древних времен миф о том, будто война (имеется в виду война агрессивная) — это нечто неизбежное и фатальное? Кому нужен этот миф? Кому нужна война? Что сделала западная кинематография для того, чтобы ответить на эти вопросы?

Бэрроуз Данхэм пишет: «Помимо задачи прикрыть неблаговидные дела правителей, учение о том, будто человеческая природа неизменна, имеет другую, и притом гораздо более серьезную цель, а именно: защищать существующий социальный строй. Поскольку же в большинстве стран мира строй — капиталистический, авторы этой доктрины стараются доказать, что в силу неизменности человеческой природы капитализм — неизбежная форма существования общества».

Очень редко кино давало ответ на вопросы: «Что же представляет собой миф о неизбежности войны? Кому он нужен?» В большинстве случаев фильмы — мы имеем в виду так называемые пацифистские фильмы — позволяют признать, что война — очень большое зло, как, впрочем, и бедность, и голод; и все же многие из них в конце концов наводят на мысль, что в силу особенностей человеческой природы войны (как и нищеты, и голода) избежать невозможно.

Джон Говард Лоусон в своей книге «Кинофильмы в борьбе идей» отмечает, что в некоторых американских фильмах о войне совершенно открыто превозносятся фашистские методы и идеи вроде того, что будто самая высокая цель, к которой может стремиться человек,— это участие в войне, навязанной сильной волей «высшего» класса и безоговорочно приемлемой классами «низшими». В фильме «Роммель — лис пустыни» (1951) один из командующих вооруженными силами гитлеровской армии представлен в виде этакого голливудского героя.

Фильм «Навсегда и еще на один день» (1943) являет собой образец абстрактной постановки проблемы войны. Женщина рассказывает историю одного дома, построенного в Лондоне в 1804 году: разрушаемый во время следующих одна за другой войн (вплоть до гитлеровского «блица» в 1942 году), он всякий раз вновь восстает из руин. С помощью символических образов авторы фильма пытаются доказать, что никакая война не может уничтожить этот дом, что новые поколения (символически воплощенные в образах женщины из Лондона и американца — потомка англичан) находят связь с поколениями прежних времен. Символу стараются придать видимость реальности, но реальность в данном случае — мнимая, беспочвенная, у нее нет корней, ибо отсутствует анализ подлинных причин войны.

К символам прибегает также Джозеф Лоузи в своем фильме «Мальчик с зелеными волосами» (1948), хотя символы у него не столь абстрактны и как бы становятся элементом общечеловеческого осуждения войны вообще, независимо от того, какой ха-

рактер она носит: агрессивный или оборонительный, начинают ли ее угнетатели или угнетенные. Родители героя погибли во время бомбежки Лондона; сам мальчик еще слишком мал, чтобы сознательно отнестись к этой трагедии, но у него зеленые волосы (по крайней мере, так ему кажется). Мальчик трудно переносит все, что относится к войне или напоминает о ней: стук телеграфного аппарата, темноту... Случай этот вызывает необычайный интерес у психиатров и беспокойство у тех, кто имеет к нему какое-либо отношение. Волосы мальчика зелены, и это должно напоминать людям о том, сколько горя приносят войны, особенно детям. Люди не понимают этого, для них главное — вооружаться. «Больше не должно быть мировых войн»,— говорит в конце фильма Лоузи устами своего героя, который разгадал загадку своей анормальности. Прозрение мальчика, добавляет режиссер, угрожает интересам определенной части общества, и эти люди заставляют мальчика остричься, но его волосы вновь отрастают зелеными, как и прежде. Как видим, здесь символ (неизменный цвет волос) ощущается сильнее, чем в фильме «Навсегда и еще на один день» (дом, неизменно восстающий из руин).

Как бы то ни было, фильм Лоузи ничего не добавляет к тому, что мы видим в «классическом» пацифистском фильме «На западном фронте без перемен». Этот своеобразный, пожалуй, даже исключительный (в условиях полной зависимости кино от самых разнообразных факторов) фильм Льюиса Майлстона, снятый в Соединенных Штатах Америки в 1930 году, до Италии дошел лишь в 1956 году, то есть с запозданием на двадцать шесть лет.

Фильм Майлстона создан на основе известного романа Ремарка. Ремарк, как и многие другие писатели его поколения — Людвиг Ренн, Арнольд Цвейг, Бруно Франк, Теодор Пливье и другие,— отстраняется от глубокого анализа социальных отношений; он видит лишь народы, людей, которые бессознательно подчиняются приказу и бессмысленно убивают друг друга. И он верит, что вся молодежь его возраста думает одинаково, как по эту, так и по ту сторону линии фронта. В сущности, книга отражает лишь ограниченный взгляд на факты, то есть взгляд самого автора. В ней описывается кризис — тоже ограниченный условиями места и времени — молодых людей, которые, как и Ремарк, уцелев от снарядов, считают, что поколение их погублено войной вообще, а не войной определенной, начавшейся по вполне определенным и поддающимся определению причинам. На романе лежит отпечаток биографичности, разочарования, с которым автор не умеет справиться; это описание самых впечатляющих моментов фронтовой жизни — конечно, ужасных и гнетущих, но не главных, не тех, которые дают возможность вскрыть подлинные глубокие корни конфликта. Односторонность взгляда приводит к тому, что писатель с гневом и возмущением описывает только те ужасы, непосредственным свидетелем которых был сам, а не вообще ужас и суровую правду войны. Отвратительной действительности фронтовой жизни он противопоставляет «камрадство», солидарность — «лучшее из всего, что порождено войной». Поэтому и пацифизм романа какой-то туманный, абстрактный.

«Что с нами будет? Долгие годы нашим призванием, нашим главным занятием было убивать; наши знания не идут дальше смерти. Что же будет дальше?» Ремарку не хватает не только ви́дения прошлого и настоящего, но и ви́дения будущего. В то самое время, когда он пишет свой роман, в Германии быстро дозревает последняя фаза того самого «романтизма», который приведет впоследствии к разрушению разумного, к культу войны и террора, к Гитлеру.

А теперь давайте посмотрим, как подошли к войне 1914—1918 годов и книге Ремарка деятели американского кино.

Фильм Майлстона вышел, когда «система коллективной безопасности» постепенно стала сходить со сцены; провал знаменитых пунктов Вильсона совпал с ростом фашистской угрозы в Японии, Германии, Италии: недалеко время, когда фашизм растопчет версальский договор. В 1931 году Япония оккупирует Маньчжурию; проходит еще несколько лет, и Германия, перевооружившись, захватывает Рейнскую область. Фильм «На западном фронте без перемен»— это своего рода выражение страха перед новой войной. Это произведение Майлстона отличается от откровенно милитаристских фильмов Инса, Гриффита, Де Милля, Ингрема, вышедших на экраны вскоре после войны 1914—1918 годов. Теперь становится очевидной вся ограниченность «Большого парада» Видора — «романтического» фильма о роли Америки в первой мировой войне. Фильм Майлстона, как и фильм Видора, начинается показом толпы, радостно встречающей весть о войне. Но Майлстон вскрывает причины этого энтузиазма или по крайней мере энтузиазма восемнадцатилетних немцев: «Никакой больше школы, ура! Никакой больше школы, скорее в армию».

В книге Ремарка есть фигура учителя Канторека— профессионального верноподданного вильгельмовской империи. В фильме, особенно в конце его, этот персонаж более индивидуализирован. Это уже не ремарковский Канторек — ополченец, боящийся Миттельштедта и покорно сносящий его издевки. В фильме Канторек остается на своем посту: возвышаясь на кафедре, он читает все ту же лекцию, и цель ее — создать новых «железных» парней, по-

вых «молодых героев». Разница лишь в одном: ученикам, которых он воспитывает для войны, теперь не восемнадцать, а семнадцать лет. Но они уже так напичканы лжепатриотизмом, что называют трусом Пауля, который говорит им, что действительность совсем не такова, какой ее расписывают.

Образом Канторека, которого мы видим в конце фильма таким же растлителем душ, как и в начале, Майлстон как бы хочет показать, что жив в Германии вильгельмовский дух, дух национализма. Особый нажим делает он на словах Химмельштосса, с которыми тот обращается к новобранцам: «Забудьте о том, кем вы были и кем хотели стать. Вы будете только солдатами. И все. Вы у меня отвыкнете от маминого молока, я закалю вас. Убью или сделаю настоящими солдатами!» И Химмельштосс в фильме не такой, как в романе: мы не видим его на фронте, он не предлагает своим бывшим новобранцам стать добрыми друзьями, не пытается спрятаться во время атаки и не погибает, как герой, идя в наступление впереди офицера. Почтальон Химмельштосс, став сержантом-надсмотрщиком, больше не появляется в фильме: этим Майлстон дает понять, что Химмельштосс по-прежнему остается верным исполнителем воли начальства.

В Америке немало написано о первой мировой войне, и притом не все написанное плохо. Писали о ней и Каммингс, и Хемингуэй, и Дос Пассос. Заметно, что Майлстон хорошо изучил произведения этих авторов, а вот Барбюса он не знает: единственное слово «Либкнехт», произнесенное в темноте ночи во время минутного затишья одним из солдат, могло бы открыть перед Майлстоном гораздо более широкую историческую перспективу.

Голливуд в эти годы был наводнен иностранными кинодеятелями. На голливудских киностудиях работали немецкие, шведские, французские мастера кино. Но самое главное — в Америке в то время был сам Эйзенштейн. Первые фильмы Майлстона носят еще следы влияния Любича. Но очень скоро на его творчестве, творчестве выходца из России (Майлстон родился в Одессе), начинает сказываться теория монтажа и творческая манера таких крупных режиссеров, как Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, и менее известных — Райзмана, Турина, Козинцева. Знаменитые кадры с одесской лестницей в «Броненосце «Потемкин» и с разводным мостом в «Октябре» являются непосредственными «предшественниками» кадров с пулеметом и сцен атаки и контратаки в фильме «На западном фронте без перемен». Вот как Льюис Джекобс описывает сцену с мостом в фильме Эйзенштейна:

«Люди, стараясь укрыться от пулеметных очередей царских солдат, бегут к разводному мосту, который уже поднимается, отрезая путь к спасению. Охваченная паникой толпа сворачивает к набережной, мужчины и женщины падают под пулями... Кадры, показывающие бегущую толпу и стреляющих солдат, чередуются в каком-то бешеном крещендо. Спасающаяся бегством толпа ни разу не показана полностью: это отрывочные сценки, а движение в одном кадре как бы подхватывается в последующих...»

Подобное «нарастание напряжения» мы видим и в фильме «На западном фронте без перемен» в сцене с пулеметом: благодаря чередованию кадров Майлстон добивается необычайной драматической напряженности и как бы включает в действие самого зрителя, который видит происходящее как бы глазами участника — то немца, то француза, то пулеметчика. Перебежки атакующих показаны отрывочно, кусками, движение передается из одного кадра в другой, время от времени сменяясь неподвижными сценами (с пулеметом). Чередование движения и неподвижности создает определенный ритм, сливающийся с ритмом пулеметных очередей. Это не плагиат и не механическое копирование, а оригинальный творческий метод, строящийся на органически усвоенной теории.

Менее ощутимо влияние советских мастеров в постановке и разработке темы. Во всяком случае, мы видим, что фильм по роману Ремарка более прогрессивен, чем сам роман. И все же знакомство с Барбюсом могло бы не только придать бо́льшую глубину сценам боевого крещения и бойни на западном фронте, но и помочь Майлстону лучше разработать тему и в художественном отношении. Достаточно сравнить сцену беседы Пауля и его товарищей о войне со сценой из фильма «Конец Санкт-Петербурга», когда посредством параллельного монтажа показываются то наживающиеся на войне биржевики, то солдаты на фронте. А вспомните, как в этом фильме показана вербовка в солдаты, вспомните этих демагогов, набирающих рекрутов.

Когда возникает угроза фашизма, Майлстон, не в пример большинству американских кинематографистов того времени, не ограничивается ролью наблюдателя, чье «возмущение» не лучше безразличия. И все же он не способен постичь истинную природу опасности, вырисовывающейся уже вполне определенно. Майлстона тоже захватила идея абстрактного гуманизма и тема «избиения младенцев»; вот почему его трактовка войны реалистична лишь отчасти. Идея эта синтезируется и подчеркивается в конце фильма не столько показом поля, усеянного крестами (риторический образ, повторяющийся во многих фильмах, начиная от «Я обвиняю» и кончая «Верденом»), сколько другим, более выпуклым образом, повторяющим начальные сцены фильма, где Пауль и его товарищи, впервые отправ-

ляясь в окопы, на ходу оглядываются назад: ни один из них не остался в живых, ни Пауль, ни его друзья.

Фильм «На западном фронте без перемен» вышел почти одновременно с фильмом Пабста «Западный фронт 1918 года». Однако фильм Майлстона не так абстрактен и не дает столько поводов для двоякого толкования, как фильм Пабста или как фильм «Ничья земля» режиссера Триваса (бывшего ассистента Пабста).

Здесь, в фильме Триваса, перед нами снова свойственный всем подобного рода произведениям символический финал: пять героев фильма — солдат различных национальностей — идут рядом, топча колючую проволоку, преграждающую им путь. «Они уходят с ничьей земли,— комментирует Зигфрид Кракауэр в своей работе «Немецкое кино»,— и идут к земле химерической, а война продолжается. Немецким милитаристам совершенно нечего было бояться немецких пацифистов».

И действительно, если фильм Майлстона «На западном фронте без перемен» был запрещен в нацистской Германии, то «Западный фронт 1918 года» и «Ничья земля» запрещены там не были.

Лишь после второй мировой войны в Соединенных Штатах выходит фильм, идущий дальше пацифизма Майлстона; это фильм «Пути славы» Стенли Кубрика. Это не просто пацифистский фильм и не фильм, показывающий лишь убедительно вскрытые ошибки войны.

В фильме Кубрика показано, как ведут себя по отношению к солдатам, к человеческому коллективу представители армейской «элиты»— генералы. Для генералов Брулара и Миро, для членов военно-полевого суда нет различия между людьми и животными: для них солдаты — подонки, овцы, стадо. Генерал Поль Миро — самонадеянный, тщеславный карьерист, все помыслы которого направлены на получение медалей и продвижение по службе. Его солдаты измотаны, опустошены, издерганы; но ради наград и карьеры он, не задумываясь, посылает их на бессмысленную гибель, приказывая идти в атаку, заведомо обреченную на провал. А когда Миро видит, что затея его не удалась, что солдаты его дрогнули, он направляет на них огонь своей артиллерии, а потом обвиняет их в трусости, предательстве, предает их суду трибунала и расстреливает.

Таков же и генерал Брулар. Даже допуская, что атака сорвалась не только из-за трусости солдат, он считает, что расстрел трех человек поможет поднять боевой дух целой дивизии. Цинизм этого «старого грязного дегенерата» (эти слова крикнет ему в конце фильма полковник Дакс — единственный офицер, стоящий на стороне солдат) исключает чувство человеческой жалости по отношению к нему.

Полковник Дакс говорит о том, что подлой была вся затея с атакой, так очевидна была вся ее бессмысленность, подлыми были и расстрелы «в назидание» (!) и предшествовавший им молниеносный суд, во время которого не рассматривались протоколы, не зачитывался обвинительный акт, не разрешалось вызвать свидетелей защиты. Кто они, приговоренные к смерти, и почему для расстрела выбрали именно их, а не других? На солдата Арно выбор действительно пал случайно: отсюда и его неистовство при встрече с капелланом; он не может, не хочет смириться со своей участью. А остальные? Солдат Фероль отдан под суд как «социально-опасный элемент»: это социалист, носитель «опасных подрывных идей» международной пролетарской солидарности. А капрала Пари поставил под расстрел его командир, так как Пари оказался свидетелем его преступления (во время одной из разведок пьяный офицер, испугавшись, убил своего же солдата и бежал).

«Самый крупный криминалист Франции» полковник Дакс не может добиться справедливости и милосердия. Он утверждает, что подлинным виновником случившегося является генеральный штаб: «Если хотите, обвините меня. Бывают минуты, когда я стыжусь своей принадлежности к роду человеческому. Сейчас как раз такой момент. Атака не принесла чести нашему знамени, а этот суд не делает чести Франции».

В «Путях славы» нет романтических «красивых смертей» и возвышенных поступков тех или иных героев или целых подразделений в той или иной стычке или смертельной схватке. Как и в фильме Майлстона, но еще ярче и убедительнее, показаны здесь подлецы и карьеристы, как щитом прикрывающиеся своим псевдопатриотизмом. В фильме «На западном фронте без перемен» мы видим растлителей душ молодого поколения — кантореков, а здесь перед нами милитаризм, своего рода каста, напоминающая прусское юнкерство. Брулар, Миро и другие офицеры (за исключением Дакса, критически относящегося к своему классу) в глазах солдат не представляют республику, Францию, родину — ту самую родину, о которой говорят, что для нее все дети равны.

Факты, использованные в «Путях славы», актуальны сегодня так же, как и вчера. Достаточно вспомнить массовые убийства, имевшие место совсем недавно: солдат, бессмысленно погибавших на рисовых плантациях Вьетнама и в Алжире, пытки, о которых поведал миру Анри Аллег и которые были не просто проявлением садизма какого-то мерзавца, а средством осуществления власти.

Утверждение о том, что человеческая природа неизменна, является, можно сказать, главной темой всей французской «новой волны». Что говорят

нам ее мастера о войне (избегая, конечно, всякого конкретного намека на недавние события в Алжире)? В не в меру расхваленном фильме «Хиросима, моя любовь» показательна судьба героини, которая находит свой «утраченный рай» — любовь к немцу в оккупированной Франции — в любви к японцу, а ее родной городок Невер и Хиросима как бы сливаются воедино, чуть ли не отождествляются. Любовь в фильме дана как фактор сугубо личный, стоящий над историей и исключающий какую бы то ни было личную и коллективную ответственность. Оба города становятся символами тоски по нормальной человеческой жизни, так же как и лагери смерти в другом, более раннем фильме Рене «Ночь и туман». Тенденциозность творчества Рене, его экзистенциализм, наиболее откровенно выраженный в более позднем его фильме «В прошлом году в Мариенбаде», уже дает себя чувствовать (со всеми своими негативными особенностями) в дикторском тексте, написанном для фильма «Ночь и туман»: в нем осуждение войны — это лишь тоска, страх, настроение души, неспособное перерасти в действие. Будущее не сулит ничего нового, оно бесперспективно, и нет никакой надежды на то, что человек может его изменить. Занятые тревогами сегодняшнего дня, мы не может различить «убийц, живущих рядом с нами».

Отсутствие глубокой и искренней самокритики характеризует сегодня позиции западногерманской кинематографии. По-прежнему всю вину там сваливают только на Гитлера, игнорируя нацизм и не пытаясь разобраться, как и почему силы, олицетворяющие жестокость, пришли к власти. Даже если такие произведения, как вышедший недавно на экраны фильм Штаудте «Ярмарка», на первый взгляд могут показаться смелой попыткой разоблачения преступлений прошлого, лейтмотив в них все тот же; он звучал в речах адвокатов Эйхмана и еще раньше в выступлениях военных преступников в Нюрнберге: «Мы не виноваты». Не сделано в западногерманской кинематографии ни единой попытки найти тех, кто в ответе за злодеяния фашизма: ответственность до сих пор пытаются свалить только на одного фюрера или в крайнем случае на горстку «бесноватых».

Что касается Италии, то, в противоположность подлинно неореалистическим произведениям, такие фильмы, как «Чочара» Де Сика и последние работы Росселини, грешат отсутствием исторической глубины; все достоинство фильма Моничелли «Большая война» состоит в том, что он вносит некоторые «коррективы» в общие места, известные нам еще со школьной скамьи. В фильме «Капо» поднимается узловая проблема: следует ли ради спасения многих людей жертвовать одним человеком? Но нам кажется, что Понтекорво не сумел найти художественных средств для разрешения этого вопроса, хотя у его фильма, в общем, немало достоинств.

Досадно слышать и читать о том, будто выпускается много антивоенных фильмов, тогда как на деле ничего подобного нет: большинство из них — либо произведения «смиренно-пацифистские», носящие отвлеченно-гуманистический характер, либо произведения, в которых за внешними признаками пацифизма кроются совсем иные тенденции. Какие фильмы о войне (или о мире) необходимо сделать? И как можно, как следует их делать? Нам кажется, что мы уже ответили на этот вопрос. Нужно вернуться к корням, к генезису войны; исключить не только миф о ее неизбежности — предрассудок, о котором мы говорили в начале,— но и все другие мифы, а их немало. Иными словами, в кино нужно поощрять реалистическое течение, которое должно бороться против столь, казалось бы, привлекательного, но коварного иррационализма.

Перевод с итальянского Ф. ДВИН



АНГЛИЯ

Режиссер Тони Ричардсон ставит картину «Одинокая девушка» с участием Риты Ташинхэм, которая была премирована в прошлом году на Международном кинофестивале в Канне за лучшее исполнение женской роли (фильм «Вкус меда»).

БРАЗИЛИЯ

На недавнем фестивале в Сан-Пауло было показано несколько документальных короткометражных фильмов. Их авторы Линдуарте Норона, Хоаким Педро де Андраде, Пауло Сезар Сарансени и другие принадлежат к так называемому движению «нового кино», которое возникло как оппозиция кинематографической молодежи олигархии крупных капиталистов, мешающих развитию прогрессивного бразильского кино.

«Для того чтобы создать новое кино, нам нужны только мысль и камера» — так пишет представитель этого направления кинокритик Глаубер Роча.

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Недавно телезрители ГДР впервые увидели на экранах своих телевизоров фильм «Борцы», созданный в Москве в 1935—1936 годах группой немецких эмигрантов-антифашистов с помощью советских киноработников. Фильм поставил по собственному сценарию на студии «Межрабпомфильм» режиссер Густав фон Вангенгейм.

Главные роли исполняли Александр Гранах, Бруно Шмицдорф, Лотте Лебингер, Грегор Гог, Генрих Грайф и другие, а также советские артисты А. Тимонтаев, Н. Акимов, П. Пашков. Снимал фильм советский оператор Б. Монастырский. С созданием этого фильма связаны имена Максима Горького, Анри Барбюса, Йориса Ивенса, Эрнста Буша, Георгия Димитрова.

Журнал «Фильмшпигель» посвятил этой необычной премьере ряд материалов, среди которых впечатления режиссера Макса Оффюльса о фильме, написанные им в 1936 году, рассказ о судьбе тех, кто создал эту одну из первых антифашистских картин.

●

В дни второй мировой войны переносит зрителей фильм «Тайный архив на Эльбе», который ставит на студии ДЕФА режиссер Курт Юнг-Альзен по собственному сценарию, написанному им на основе романа Александра Насибова.

В главных ролях: Ганс-Петер Минетти, Хельга Гёринг, Рудольф Ульрих, Гюнтер Симон.

ИТАЛИЯ

Итальянской цензурой запрещен фильм Марко Феррери «Пчелиная матка». Издатель Беньямини Карусси опубликовал книгу, в которой воспроизводятся некоторые диалоги и кадры из запрещенного фильма. За это Карусси должен предстать перед судом.

●

После долгого ожидания публики и критики, подогреваемого широкой рекламой и усугубленного атмосферой тайны, созданной вокруг съемок, на итальянский экран вышел новый фильм Феллини «Восемь с половиной». Его название — порядковый номер поставленных режиссером кинокартин («половину» составляют две киноновеллы, вошедшие в фильмы «Боккаччо 70» и «Любовь в городе»).

Первые отклики печати, так же как и реакция зрителей, весьма противоречивы. Некоторые кинокритики (например, Ливерани в «Паэзе сера») подчеркивают, что новый фильм Федерико Феллини оставляет зрителя в недоумении и рождает подозрение, что под богатством выдумки режиссера, быть может, лишь игра ума.

Вот что говорит о своем произведении сам Феллини: «Что представляет собой «Восемь с половиной»? Это нечто среднее между бессвязным психоаналитическим сеансом и беспорядочным судом над собственной совестью в атмосфере преддверия ада. Это меланхолический, почти похоронный, но решительным образом комический фильм».

Фильм развивается по двум тесно переплетающимся линиям. Первая — как бы реалистическая, хронологически последовательная; это история знаменитого кинорежиссера, задыхающегося под бременем славы, изнемогающего от постоянной борьбы с продюсером и с самим собой. «Мне казалось,— говорит он,— я должен сказать нечто совсем простое: создать фильм, который хотя бы немного помог всем нам избавиться от того мертвого, что мы носим внутри себя. Однако у меня у первого не хватает мужества хоть от чего-нибудь избавиться. И вот теперь я должен придумать, что делать с этой башней (макетом космической ракеты, на которой должны спастись уцелевшие после атомной катастрофы герои задуманного «фильма в фильме»), и в голове у меня ужасная путаница. Кто знает, как далеко я зайду, пойдя по неверному пути». Вторая линия — нереальная, причудливо вьющаяся во времени и в пространстве, сотканная из воспоминаний и размышлений героя фильма; это в высшей степени интимная, самобичующая исповедь современного буржуазного интеллигента, тщетно пытающегося обре-



сти утраченное ощущение внутренней связи с окружающим миром в религии, в любви, в творчестве.

Рецензенты указывают на во многом автобиографический характер фильма, а также на его связь с такими фильмами, как «Земляничная поляна» Бергмана и «В прошлом году в Мариенбаде» Рене.

Центральную роль режиссера Гуидо Ансельми исполняет Марчелло Мастроянни, другие наиболее значительные роли играют Анук Эме, Сандра Мило, Клаудиа Кардинале.

ПОЛЬША

Четвертым фильмом Тадеуша Хмелевского (его картина «Два господина N» идет сейчас на советских экранах) будет комедия «Где генерал?», действие которой происходит в годы второй мировой войны.

●

На студии в Лодзи завершается работа над приключенческим фильмом «Последний курс». Режиссер Ян Батори. В главных ролях Эмиль Каревич, Барбара Рыльска и другие.

США

В Англии и в США вышла в свет биография художника Огюста Ренуара, автором которой является его сын кинорежиссер Жан Ренуар. Жан Ренуар писал эту биографию в течение пяти лет. Несколько американских продюсеров заявили о своем намерении создать фильм о жизни знаменитого художника, причем каждый из них собирается поручить постановку фильма Жану Ренуару.

●

Американский журнал «Филмз ин ревью» помещает в одном из своих последних номеров статью о «попытках контроля над мыслями», предпринимаемых владельцами крупных американских кинокорпораций. Автор статьи пишет:

«Едва ли является новостью, что представители американских прокатных фирм пытаются зачастую «наказывать» кинокритиков за неблагожелательные рецензии...

Любопытные истории могли бы рассказать, если бы захотели, почти все нью-йоркские кинокритики, сотрудничающие в газетах. Кинокритик К. Зинсcер вынужден был несколько лет назад уйти из газеты «Нью-Йорк геральд трибюн», что было вызвано, как повсюду утверждают, «недовольством со стороны кинопромышленников». Утверждают также, что пустые, бессодержательные рецензии, печатающиеся постоянно в газете «Нью-Йорк джорнэл американ», так же как уклончивая фразеология, принятая в кинорецензиях, появляющихся в ряде других нью-йоркских газет, представляют собой результат сознательной политики...

За пределами Нью-Йорка кинорецензент вынужден иметь дело с еще более откровенным нажимом со стороны прокатчиков; при этом редакторы и издатели оказывают ему еще меньшую поддержку. В результате этого немало газет либо полностью отказались от кинорецензирования, либо нейтрализовали эту рубрику, сведя ее к коротким аннотационным заметкам.

Прокатчики часто оправдывают свой нажим, говоря, что если газеты не посылают критиков в универмаги для оценки продающихся там товаров, то не следует поступать так и по отношению к товарам, предлагаемым потребителям в кинотеатрах...»

ФРАНЦИЯ

Впервые со времени основания в 1935 году традиционной премии Луи Делюка она была разделена в этом году между двумя фильмами — «Воздыхатель» Пьера Эте и «Бессмертная» Алена Роб-Грийе.

Успех «Воздыхателя» основан главным образом на игре самого Пьера Эте, в прошлом превосходного клоуна, который был также и пианистом, художником по стеклу, скрипачом и в свое время сочинил немало смешных трюков для «открывшего» его Жака Тати. (О «Бессмертной» см. «Отовсюду» в № 2 за 1963 год.)

●

«Гитлер?.. Не знаю» — этим фильмом-анкетой, затрагивающим основные проблемы современной молодежи Франции, дебютирует как режиссер Бертран Блие, сын известного киноартиста Бернара Блие.

«О Гитлере не говорят... Нынешняя молодежь вычеркивает все, что происходило до ее рождения,— поясняет свой замысел Бертран Блие.— За семь месяцев я повидал семьсот юношей и девушек от восемнадцати до двадцати лет.

Повсюду, в Париже, в пригородах, в провинции, рассказывал им о своем замысле, приглашал желающих участвовать в картине.

Мы беседовали обо всем: о работе, о семье, деньгах, девушках, автомашинах. Беседы записывались на магнитофон. А затем я пригласил молодых людей сниматься, воспроизводя по записям их рассказов их собственную жизнь... Я обнаружил, что они с готовностью выкладывают публике все, что у них на душе.

Они жестоки. Очень плохо отзываются о родителях. Я ничего не сократил в их гневной критике общества».



ФРАНЦИЯ

Жюльен Дювивье готовится к съемкам фильма, героями которого будут... душевнобольные. Место действия — психиатрическая больница маленького французского городка Кан, оказавшегося центром вторжения англо-американских войск в 1944 году. Ситуации строятся на том, что при эвакуации больных в глубь страны некоторым из них удалось бежать.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режиссер Йозеф Мах («Игра с чертом», «Флориан») ставит на Баррандовской студии новую комедию «Просят не будить». Интересно отметить, что авторы сценария этой картины Олдржих Данек и Франтишек Даниэль тоже выступают в качестве кинопостановщиков.

Данек выпустил фильмы: «Тучи плыли» и «Пристальный взгляд», а сейчас завершает работу над исторической кинодрамой «Поход на Нюрнберг». Даниэль — режиссер фильма «Разыскивается папаша».

●

Герои нового фильма режиссера Антонина Кахлика «Нас было десять» — солдаты чехословацкой армии.

Сценарий написан Иржи Цирклом по одноименному роману режиссера Кахлика. Авторы с юмором рассказывают о повседневной жизни солдат, сначала неопытных новобранцев, а потом уже сержантов, которые сами в свою очередь обучают «молодняк».

КАНЕТО СИНДО О СВОЕМ НОВОМ ФИЛЬМЕ

Японский режиссер Кането Синдо, автор фильма «Голый остров», прислал нам в редакцию письмо, в котором рассказывает о своем новом фильме «Человек».

«Сценарий фильма «Человек» написан мною по роману писательницы Яэко Ногами «Кадзин-мару» (название парохода). Роман этот вышел в свет в 1922 году и описывает события, имевшие место в действительности.

Меня этот роман привлек потому, что я увидел в этой теме нечто более значительное, чем то, что показал автор.

Мне хотелось показать людей, попавших в такую ситуацию, когда вся их суть раскрывается полностью.

В Москве на международном фестивале меня часто спрашивали, что я собираюсь делать после «Голого острова», и уже тогда я подумывал об экранизации романа «Кадзин-мару».

Было много трудностей на пути экранизации этого романа. Не хотелось обращаться с этим материалом к крупным монопольным кинокомпаниям. Поначалу я сам еще не очень хорошо представлял себе основную идею фильма.

И вот я решил перенести время действия в наши дни. Я подумал о том, что ситуация, которая возникает в романе (люди, терпящие бедствие на корабле, дрейфующем в открытом море, вынуждены убить человека, для того чтобы его съесть), могла, очевидно, возникнуть и во время второй мировой войны.

Разумеется, людоедство — это случай исключительный, из ряда вон выходящий. Но ведь в нашу эпоху ядерного оружия человек волею обстоятельств тоже может попасть в критическое положение. Угроза массового уничтожения людей другими людьми и проблема людоедства — это, в сущности, одно и то же.

Для того чтобы избежать ядерной опасности, прекратить гонку производства ядерного оружия, необходимо обратиться к человеку, к его морали.

Я не собирался непосредственно вводить проблему ядерного оружия в свой фильм. Человек в нашу эпоху может приблизиться к божеству — стать властелином природы или превратиться в зверя. И эта тема, я полагаю, является самой важной, самой главной темой нашего времени.

Герои романа — четверо мужчин. Женщин в нем нет. Но в свою картину я ввел образ женщины. Автор романа возражала против этого, но я настоял на своем, и вовсе не потому, чтобы внести элемент секса, а для того, чтобы еще более ярко и выпукло обрисовать характеры героев.

Мне хотелось как можно более четко показать различия в поступках и образе мыслей всех четырех персонажей: того, кто оказался на грани потери человеческого достоинства; того, кто уже растоптал человеческое достоинство и стал зверем; того, кто преследуемый человеком-зверем, сам становится зверем; и, наконец, того, кто из-за своей слабости должен стать жертвой.

И вот фильм закончен. Сейчас я занят тем, чтобы добиться выпуска его на экран. Не хочется отдавать его в сеть монополистов-киноодельцов, я пытаюсь найти иной способ его широкого показа с помощью товарищей и при поддержке широких трудящихся масс.

Сейчас я также подумываю о том, чтобы не совмещать в дальнейшем своей режиссерской работы с работой сценариста. Если это удастся, я займусь разработкой новой темы. Это будет фильм о женщине-матери. Я хочу показать, что такое любовь матери, что такое гуманизм, человеколюбие и что такое любовь женщины.

Ваш КАНЕТО СИНДО»



«ЛАТЕРНА МАГИКА» ИЩЕТ (ЧЕХОСЛОВАКИЯ)

Более двух миллионов зрителей в пятнадцати разных странах познакомились в свое время с творчеством «Латерны магики». Программа, первоначально созданная для показа на Всемирной выставке в Брюсселе, была встречена аплодисментами также в Москве и Ленинграде.

В конце прошлого года появилась новая работа «Латерны магики» — опера Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана». Она вызвала на страницах чехословацких газет и журналов и панегирики, и смущенное покачивание головой, и саркастические ухмылки.

Однако зрителям вспыхнувшая критическая дискуссия нимало не мешает. «Сказки» идут с аншлагом. Не знаю, решался ли уже кто-либо на свете поставить оперу как единственную вещь в репертуаре, идущую изо дня в день. Но «Латерне» это удалось! Часть успеха, несомненно, нужно отнести за счет популярности именно этой оперы; определенную роль играет и успех первой программы «Латерны», но все же главный магнит, притягивающий публику,— это, бесспорно, новая постановка сама по себе.

«Сказки Гофмана» сразу же стали «гвоздем» пражской театральной жизни, а предложения на гастрольные поездки, поступающие из-за рубежа, свидетельствуют о том, что коллективу предстоит вскоре заграничное турне. Весной 1963 года «Латерна магика» приезжает в СССР.

Однако при всем этом не исключена опасность формализма. Чтобы избежать ее, спектакль должен обладать четкой драматургической линией, прочно увязанной с актуальными общественными задачами.

«Сказки Гофмана» убедительно доказали, что существует богатый репертуарный источник, к которому может прибегнуть «Латерна магика».

Этот источник— должным образом подобранные классические произведения: наряду с оперой и балетом— драма, оперетта, инсценировки литературных произведений. Выбранная для первой подобной попытки, единственная в своем роде и чрезвычайно популярная у публики многих стран опера-сюита Оффенбаха обладает с точки зрения техники «Латерны магики» большими достоинствами.

Фантастические приключения поэта-мечтателя Гофмана буквально напрашиваются, чтобы их воплотить на сцене с помощью наиболее широкой и богатой гаммы сценических средств; сны, переплетающиеся с явью, невольно наводят на мысль о возможности скомбинировать «живое» действие с изображением, отснятым на киноленту.

Сценаристом и постановщиком «Сказок Гофмана» в пражской «Латерне магике» выступил Вацлав Кашлик.

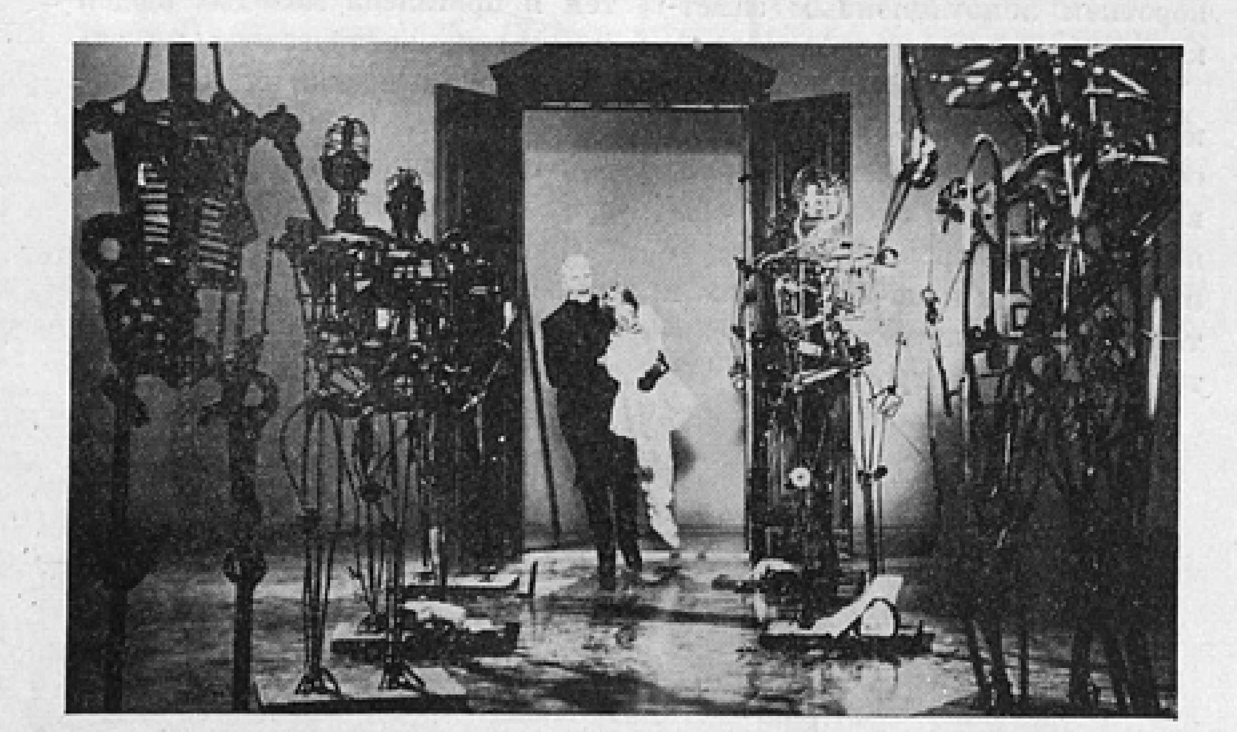
Попробуем хотя бы вкратце охарактеризовать каждый из четырех компонентов спектакля: драматургическую обработку, музыкальную часть, киносъемки и собственно режиссуру.

Драматургическая обработка (или, если хотите, редакция) Кашлика внесла ряд корректив в общее звучание произведения, однако при этом первооснова была, по существу, подчинена экспериментальным замыслам Кашлика. Поэтому создателю спектакля не удалось привнести в нее современное звучание, которое прорывается лишь изредка — в той или иной фразе, той или другой картине.

Второй проблемой была подготовка музыкальной части. Пожалуй, впервые тут удалось провести в жизнь пожелание, высказанное еще Рихардом Вагнером, чтобы оперному спектаклю не мешал ни дирижер, ни оркестр. Партитура была подвергнута драматической и инструментальной обработке; богато дифференцированная в смысле звука запись воспроизводится в зале посредством стереофонии. Первый состав певцов Национального театра блестяще справляется с многочисленными «ловушками», ожидавшими их по ходу действия в результате комбинации «сухой» музыки, льющейся из репродукторов, с пением живых певцов, или диалога героя с экрана с героем, выступающим на сцене.

Звуковая сторона спектакля доведена почти до совершенства. Конкретный звук, использованный в двух или трех местах, показывает, что в этом направлении дальнейшие возможности «Латерны магики» еще не были изучены. Зато техника звукозаписи позво-

Финал новеллы «Олимпия» (играет Р. Пеллар, поет Я. Горачек)



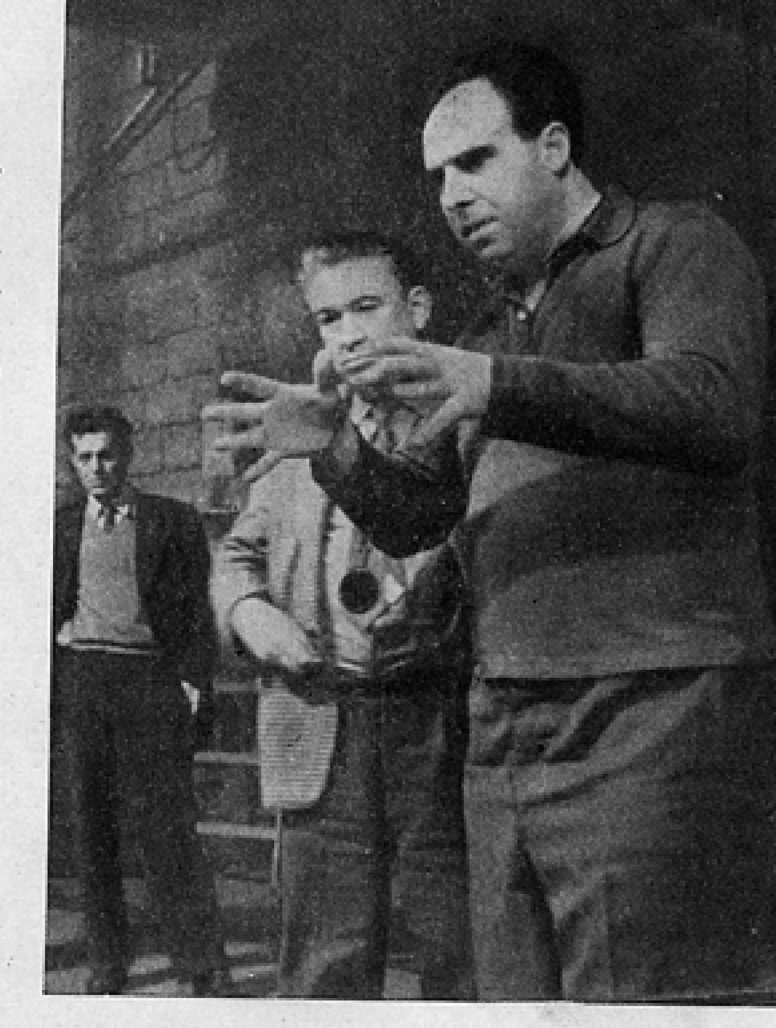
лила привлечь к участию в опере лучшие ансамблевые и сольные силы: на сцене в «Сказках Гофмана» выступают лишь несколько живых актеров, голоса остальных зафиксированы на фонограмме.

Визуальная часть постановки, судя по всему, потребовала напряженных творческих усилий не только от режиссера, но и от главного оператора Яна Сталлиха и художника Йозефа Свободы, которые вместе с Вацлавом Кашликом являются соавторами сценария.

Была избрана техника трех экранов (нормальный формат, широкий экран и еще один широкий экран, расположенный по вертикали), а также кинопроекция на движущийся куб, заменивший собой систему широких экранов, которые прежде устанавливались в глубине сцены. В киноаппаратной — четыре синхронизированных проектора.

Перед режиссером-постановщиком стояла задача сплотить отдельные элементы, дать их синтез. Выполнить ее было бы невозможно без творческой синхронизации всех художнических индивидуальностей, без решения ряда сложных проблем технического характера. Пожалуй, именно поэтому, режиссура оказалась довольно неровной. Творческая натура и темперамент Кашлика, с одной стороны, и бесконечное множество еще никем не испытанных, не проверенных вариантов и возможностей — с другой, породили серьезные противоречия. Очевидно, поэтому общий итог в конечном счете во многом дискуссионен. Однако отнюдь не во всем!

Бесспорен он, например, в открытии новых возможностей музыкального театра (кстати сказать, немало находок и приемов уже заимствуется оперными сценами). Бесспорно и обилие разнообразнейшей литературы, из которой при условии соответствующего выбора можно черпать материал для воплощения средствами «Латерны магики».



Режиссер Вацлав Кашлик и оператор Ян Сталлих на репетиции

Рабочий момент съемки новеллы «Джульетта»



Третий источник произведений для «Латерны магики» пока что не найден. А ведь именно он должен был бы прежде всего питать ее репертуар. Пока еще не нашелся автор, который создал бы драматическое произведение, исходя из всей гаммы сценических средств, предлагаемых «Латерной магикой». Поэтому к радости, вызванной постановкой «Сказок Гофмана», примешивается законное нетерпение. Поэтому мы уже сейчас в ожидании новой премьеры. Ибо топтание на месте для искусства смертельно, а непрерывное творческое брожение, искания, дерзания дают ему жить вечно!

Станислав ЗВОНИЧЕК
Перевод с чешского М. Реллиба

КЛАССИК

Сейчас, когда произносят «классик киноискусства», это уже никого не удивляет. После триумфального шествия по всему миру картин Эйзенштейна и Пудовкина советское киноискусство обрело право иметь своих классиков.

Так начал Р. Юренев доклад о Всеволоде Илларионовиче Пудовкине на вечере в честь его семидесятилетия в Центральном Доме кино.

И верно: Пудовкин — классик.

— Имя его,— как говорил, открывая вечер, С. Герасимов,— стало синонимом рождения, становления и побед советского кино, имя его настолько врезалось в историю мировой культуры, что нет надобности приводить многочисленные высказывания зарубежных деятелей искусства о месте, о роли Пудовкина в их жизни, в культурной жизни их стран. Это был человек широко, бесконечно одаренный от природы, художник с головы до пят. Это был режиссер-ученый, превыше всего ставящий мысль.

Пудовкин — классик.

И в то же время не было, пожалуй, в истории нашего кино художника и человека, чья удивительно неакадемическая, порывистая, увлекающаяся натура была бы столь далека от этого торжественного и величавого определения. И недаром так разом, от души улыбнулся весь зрительный зал, когда С. Лукьянов каким-то неуловимым, но поразительно точным движением «показал» Всеволода Илларионовича на рыбалке. Улыбнулся тепло, понимающе, сердечно, слушая и рассказ артиста, влюбленного в режиссера, и воспоминания Б. Чиркова и А. Пудовкиной-Земцовой о том, каким неугомонным, каким кипучим, каким по-мальчишески азартным бывал Пудовкин и на съемочной площадке, и на рыбалке, и в состязании с деревенскими мальцами во время игры в «чижа», среди которых он, ценой яростной тренировки стал-таки чемпионом. И недаром так горячо и требовательно зааплодировал зал словам Б. Чиркова: «Мы непростительно ведем себя по отношению к памяти Пудовкина: мы не создали до сих пор книгу, где было бы рассказано не только о том, какой это был замечательный режиссер, но и о том, какой это был удивительный человек. Ведь ощущение неповторимой личности большого художника не менее важно для будущих поколений, чем знание его лент».

Пудовкин — классик.

Но кто из людей, встречавшихся с ним, забудет это ощущение покоряющей простоты, какого-то наивно-доверчивого интереса к собеседнику. Да, Пудовкин и «бронзы многопудье» — поистине «две вещи несовместные».

...На сцене один оратор сменял другого. Здесь выступали и старые друзья Всеволода Илларионовича А. Головня, В. Шкловский и Д. Васильев, аспирант ВГИКа Ю. Мартыненко, здесь зачитывались телеграммы, пришедшие из Англии, КНР, ГДР, Дании, Индии, Италии, Мексики, Швейцарии...

— Пудовкина нет меж нас,— говорил А. Головня — оператор таких классических фильмов, как «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана», «Суворов», «Минин и Пожарский»,— но я подумал: а чтобы он мог сказать в день своего семидесятилетия? Я не собираюсь его здесь заменять, но я был тем человеком в его жизни,



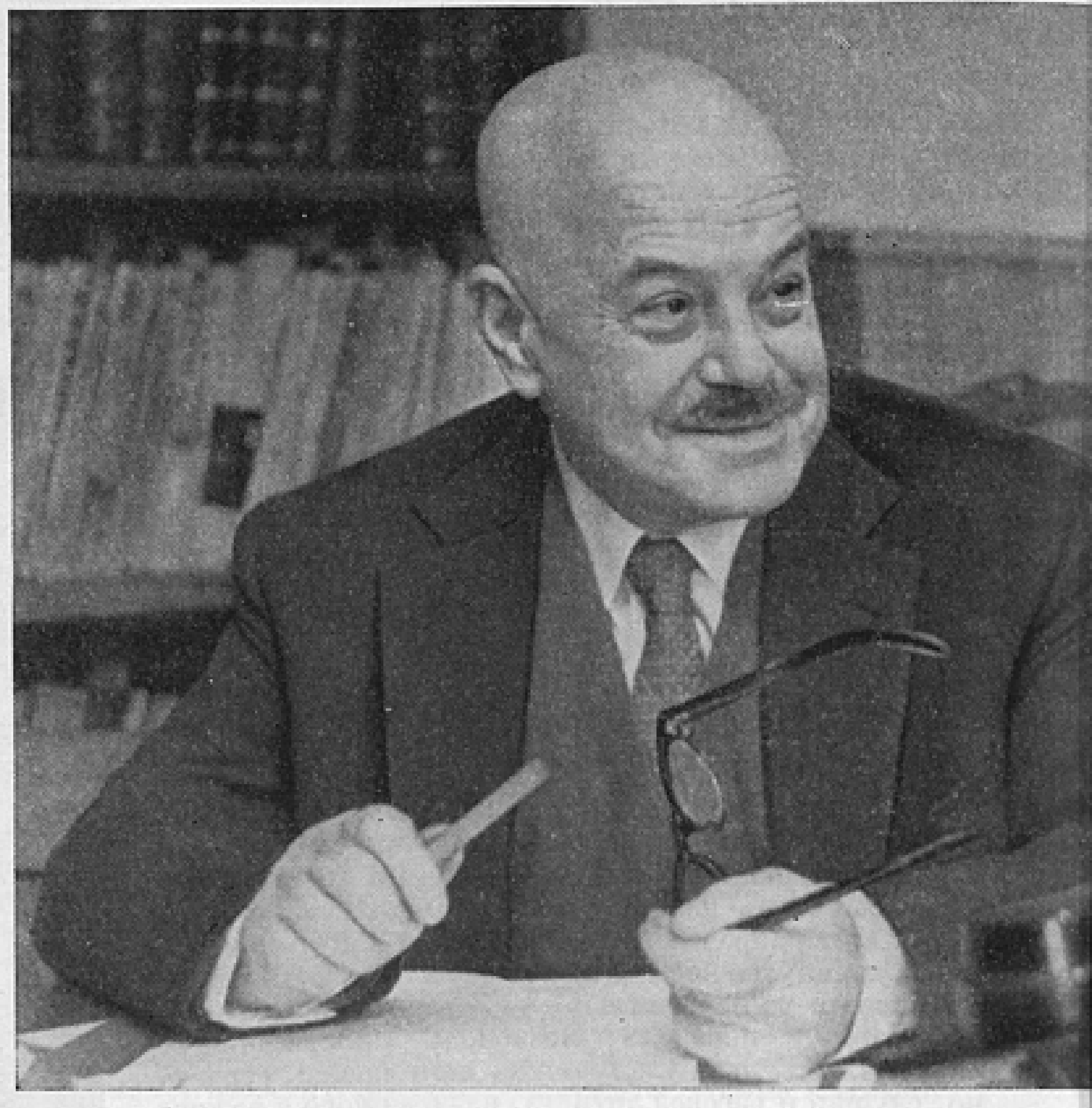
который само собой разумелся, как и Анна Николаевна Земцова-Пудовкина... Первое, о чем бы он вспомнил сегодня,— это о партии, потому что для него лозунги Коммунистической партии, дело партии воплощались в поэтических образах. Для него программа партии была не только программой жизни, но и программой творчества. Второе, о чем бы он непременно сказал и чему бы необычайно радовался,— это рождению нашего союза кинематографистов. Это была мечта и Пудовкина, и Эйзенштейна, и Довженко — о товариществе, о дружбе творческих работников кино. И, наконец, я уверен, что он бы с радостью и волнением назвал имена тех, чье творчество слилось с его творчеством,— сценаристов, которых он бесконечно ценил и уважал,— да будет это примером некоторым из молодых!

А о том, как относился Всеволод Илларионович к актерам, Головня рассказал нам несколько позднее — с экрана, как участник фильма «Всеволод Пудовкин» (сценарий Р. Юренева, режиссер А. Кустов).

...Незадолго до чествования великого режиссера в Доме кино на Новодевичьем кладбище был открыт памятник Пудовкину.

— Это — день не только траура,— говорит С. Юткевич,— но и утверждения жизни, потому что Пудовкин и сегодня с нами рядом в нашей борьбе за строительство советского кино.

К 70-летию В. Шкловского



...И ВСЕ-ТАКИ—КИНО!

Откройте любой словарь, любую энциклопедию на слове «юбилей», и вы прочитаете, что это «торжественно отмечаемая годовщина знаменательного события». И нигде, даже в Толковом словаре Даля, это понятие не раскрывается еще и как спор. А мы недавно оказались свидетелями своеобразного юбилея-спора. На вечере в честь семидесятилетия В. Шкловского в Центральном Доме литераторов спорили писатели, критики, ученые, кинематографисты.

В. Каверин «претендовал» на В. Шкловского от имени беллетристов, профессор П. Богатырев от имени фольклористов, Е. Иванов-Барков от имени кинематографистов, член-корреспондент Академии наук Д. Лихачев утверждал, что это ученый.

— Когда я ехал в ЦДЛ, то старался сообразить: кто же такой Шкловский? — признался Л. Соболев.— И не смог подыскать ему определение. Он — разностороннее. Он — все. Кино — это Шкловский. Литературоведение — это Шкловский. Проза — это Шкловский. И великолепный оратор — это Шкловский.

И все-таки одна из самых больших и самых постоянных привязанностей Виктора Борисовича Шкловского — кино. И, будем откровенны, эта любовь взаимна. И недаром, когда Сергей Юткевич обратился к кинематографистам с просьбой подняться со своих мест и участвовать в его приветственном слове, со всех концов зала на сцену двинулись люди. (Даже в стенограмме мы читаем: «Шкловского и Юткевича окружает большая группа деятелей кино».)

И разве не прав был Юткевич, говоря:

— Виктор Борисович! Это не случайность, что нас здесь так много, потому что вы принадлежите кино не меньше, чем мы все, а может, даже больше. Здесь — представители всех поколений кинематографистов. А если бы были живы, если бы с нами были еще Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, они тоже непременно пришли бы сюда.

Ваш вклад в кинематографию отнюдь не исчерпывается тем, что вы писали много сценариев, книг и огромное количество статей, посвященных советским фильмам. Ваш вклад значительнее. Нет, может быть, ни одного немого советского фильма, в котором вы бы не участвовали в той или иной форме, хотя ваше имя и не стоит в титрах. И мы все, кинематографисты, обязаны вам за эту каждодневную отдачу вашего щедрого таланта нашему искусству. А ведь в те годы, когда мы начинали, это не считалось искусством. Нас наделяли полупрезрительной кличкой: «киношники». Но мы были горды, верили в свое дело, и вы отдавали ему вместе с нами всю страсть своей души, все силы таланта!

Виктор Борисович! Откройте секрет:
Как можно успеть все за семьдесят лет?!

Это двустишие — плод коллективного труда редакции одного журнала — было прочитано со сцены.

Да «работоспособность юбиляра,— как заметил, открывая вечер, его старый друг Всеволод Иванов,— поразительна. Он писал книги по теории, мемуары, киносценарии, исследования о выдающихся деятелях русской и иностранной культуры, статьи. Достаточно сказать, чтобы представить весь поразительный масштаб его работы, что он написал около 3500 статей».

А Ю. Оксман, сделавший доклад о творческом пути юбиляра, добавил:

— Здесь была названа цифра: 3500 статей. Я думаю, их было гораздо больше. Ведь это невозможно сосчитать, и никто до сих пор не сосчитал. Книг и работ В. Шкловского, выпущенных отдельными изданиями, около 180... В библиотеке имени В. И. Ленина сочинений В. Шкловского больше, чем кого-либо из советских писателей, не считая М. Горького...

— В Викторе Шкловском,— говорил Л. Соболев,— таится качество, которым многие наши литераторы, не только молодые, но и почтенные, не обладают,— образованность. Он образован великолепно, поразительно. Это — энциклопедия. Кстати, об энциклопедии. Едучи сюда, я открыл трехтомную Советскую энциклопедию. Там писатель Шкловский В. Б. не числится. Открыл многотомную, там — тоже. Но тем не менее нечислящийся в наших энциклопедиях Шкловский — настоящий энциклопедист.

В своем коротком заключительном слове Виктор Борисович Шкловский вспомнил и про кинофабрику, прибавив «я ее очень люблю», и воскликнул, что «киношники» («я — киношник!» — заявил он) — это труженики, это острый, режущий край искусства».

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Вступление» (по рассказам В. Пановой «Валя» и «Володя»), 10 ч.

Сценарий В. Пановой; постановка И. Таланкина; операторы: В. Владимиров, В. Минаев; художник С. Ушаков; композитор А. Шнитке; звукооператор А. Ванециан; режиссер Н. Архангельский.

В ролях: Володя—Боря Токарев, мать Володи—Н. Ургант, отец — Ю. Волков, Олег —Коля Бурляев, Валя — Наташа Богунова, Люся — Галя Вялых, Лида Волкова, мать Вали — Л. Соколова, тетя Дуся — Л. Малиновская, Рома — В. Носик, Бобров — В. Авдюшко, капитан — С. Чекан, Аленка — Наташа Целигорова, дядя Федя — А. Трусов, Лукия — Е. Коровина, Лиза — Л. Житникова.

В эпизодах: М. Андрианова, Д. Альперов, А. Артмане, А. Блохин, В. Вельяминова, Г. Гуськов, А. Заржицкая, Л. Землянинкина, З. Землухова, Г. Клюйко, А. Козьменко, В. Клюева, В. Линс, С. Метелица, С. Максимова, В. Пузанов, А. Павлычева, Л.Румянцева, Г. Рождественский, А. Титов, И. Федорова, Л. Штыкан.

●

«Яблоко раздора», 10 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Бирюков, В. Плучек, Г. Штайн; постановщик В. Плучек; режиссер-сопостановщик Е. Народицкая; оператор Т. Лебешев; композитор А. Пахмутова; текст песни Б. Яроцкого; звукооператор Л. Булгаков; режиссер Э. Ходжикян; художник В. Голиков.

В ролях: Коваль — Б. Тенин, Руденко — Е. Весник, Дудукалка — Т. Пельтцер, Помазан — В. Лепко, Крячка — А. Папанов, Макар — Е. Супонев, Марийка—Л. Шарапова, Домаха—О. Аросева, Аркадий — В. Шахов, Тявкало—Г. Иванов, Кормига — А. Козубский, Мьяло — В. Байков, Прудкий—А. Крюков, дед Плавунец—В. Дорофеев, дед Жовтяк — О. Солюс, дед Селивон — А. Кубацкий, дед Северига — Н. Яковченко, Горовая — С. Харитонова, Явдоха — Н. Беляева, Василек — Саша Машовец.

●

«Деловые люди» (по новеллам О. Генри «Дороги, которые мы выбираем», «Родственные души», «Вождь краснокожих»), 8 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Л. Гайдай; главный оператор К. Бровин; главный художник В. Каплуновский; композитор Г. Фиртич; звукооператор И. Майоров; режиссеры: А. Ваничкин, В. Севастьянова; художник Е. Кораблев.

Комбинированные съемки: оператор Н. Ренков; художник Б. Носков.

В ролях: Р. Плятт, Г. Вицин, Ю. Никулин, А. Смирнов, В. Паулус, А. Шворин, В. Громов, Сережа Тихонов.

●

«Большая дорога», 10 ч.

Фильм создан в сотрудничестве с киностудией «Баррандов» (Чехословакия).

Автор сценария Георгий Мдивани; режиссер-постановщик Юрий Озеров; оператор И. Черных; художник А. Мягков; режиссер В. Кузнецова; композитор Карен Хачатурян; звукооператор Б. Вольский.

В ролях: Ярослав Гашек — Й. Абрхам, Страшлипка — Р. Грушинский, Шура — И. Гулая, генерал — Я. Марван, капитан—Ф. Филиповский, Поливанов — Ю. Яковлев, Яков Свердлов — А. Кутепов, комбриг — Н. Гринько, Митька — О. Борисов, городской голова — С. Филиппов, шпик — И. Кемр, трактирщик — И. Глиномаз, инспектор полиции — Ф. Гануз.

В эпизодах: К. Эффа, Л. Мысликова, Н. Яковченко, Е. Шутов, М. Васильев, П. Винник, А. Чернявцев, П. Кирюткин, Д. Капка, Я. Ленц, И. Шаляпина, Ф. Гладков.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Грешный ангел», 9 ч.

Автор сценария М. Берестинский; режиссер-постановщик Г. Казанский; главный оператор М. Шуруков; главный художник С. Малкин; композитор Н. Симонян; звукооператоры: Р. Лапинский, Б. Антонов; режиссер В. Терентьев.

В ролях: Вера — О. Красина, Симбирцев — Н. Волков, Молчанова — Н. Веселовская, Маркичев — Г. Фролов, Клименков — Ю. Медведев, старик — Б. Чирков, Ставриди — М Перцовский, Афродита — Г. Волчек, Кирюша — А. Кожевников, Соломатин — В. Денисов, Каретников — Н. Мельников, Кохеладзе — И. Абрамашвили, Наташа—С. Балашова, Шурик — Б. Бархатов.

В эпизодах: Г. Карелина, Л. Малиновская, Б. Рыжухина, О. Солюс, Н. Харитонов, Л. Барскукова, Р. Свердлова, Н. Тардасова, В. Тимофеев, Т. Хоришко.

●

«Если позовет товарищ» (по рассказу В. Конецкого), 10 ч., цветной.

Автор сценария Б. Чирсков; постановщик А. Иванов; главный оператор Е. Шапиро; режиссер В. Степанов; ху-

дожник Н. Суворов; композитор Ю. Левитин; звукооператор Г. Салье; операторы: В. Давыдов, В. Коротков. Комбинированные съемки: оператор Г. Варгин; художник В. Соловьев.

В главных ролях: А. Хлебников, В. Ткаченко, Н. Малявина.

В эпизодах: В. Бирцев, Б. Киреев, Е. Лосакевич, Л. Малиновская, В. Минин, Н. Павлычева, Е. Соляков, Г. Теих, Г. Федоров, О. Хроменков.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Королева бензоколонки», 8 ч., цветной.

Автор сценария П. Лубенский; постановщики: А. Мишурин, Н. Литус; операторы: М. Иванов, А. Пищиков; художник-постановщик: А. Кудря; режиссер Н. Мокроусов, композитор Е. Зубцов; текст песен В. Сосюра; звукооператор С. Сергиенко. Оператор комбинированных съемок Я. Резник.

В ролях: Людмила — Н. Румянцева, Панас — А. Сова, Тарас — А. Кожевников, Рогнеда — Н. Копержинская, Славка — В. Белокуров, Бабий—С. Блинников, Борщ—В. Мягкий, Лопата — М. Яковченко, преподаватель — Е. Опалова, продавец — В. Халатов, автоинспектор — П. Винник, пассажир — А. Хвыля, экспедитор — С. Шеметило.

В эпизодах: А. Толстых, В. Зиновьев, С. Лихогоденко, Г. Тесля, В. Грудинин, В. Панарин, Н. Панасьев, З. Золотарев, В. Черняк, Б. Болдыревский.

●

«Ехали мы, ехали», 8 ч., цветной.

Авторы сценария и постановщики: Ю. Тимошенко и Е. Березин; оператор Н. Слуцкий; режиссер В. Лапокныш; художник А. Бобровников; композитор О. Сандлер; звукооператоры: Р. Максимцов, А. Черноюченко; текст песен Я. Костюковского, М. Светлова, Н. Сома. Мультипликация режиссер Б. Степанцев; художник А. Савченко; оператор М. Друян. Комбинированные съемки: оператор А. Пастухов; художник В. Королев.

Участвуют: Ю. Тимошенко, Е. Березин, певцы П. Ретвицкий, Таранец, Н. Павленко, Н. Бут, В. Третьякова, Ю. Пашковская; танцоры: Л. Окрент, Е. Тапров, Н. Кураш, Е. Демьянчук, Г. Давиденко, С. Поляков; юмористы: А. Сова—швейцар, А. Эткин—Гиря; роликобежцы Шуманские, акробаты: В. Хаханов, З. Евтихова, Н. Фатеев, С. Ведищев, Дьяковы, Гордюта, манипуляторы: Г. и М. Кербицкие.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Полуцыпленок» (по мотивам поэмы Важа Пшавела), 2 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Хинтибидзе, Р. Эбралидзе; режиссер А. Хинтибидзе; главный художник Б. Стариковский; художники: Р. Цуцкиридзе, В. Адвадзе; оператор Л. Квалиашвили; композитор М. Давиташвили; звукооператор В. Долидзе; художники-мультипликаторы: М. Баханов, Г. Бучукури, И. Дояшвили, Г. Лаврелашвили, В. Наскидашвили, А. Нерсесов, Б. Ноникашвили, Л. Хаханов, А. Хускивадзе, Н. Шаликашвили, Б. Шашиташвили; художники-декораторы: Т. Мегрелишвили, В. Мезурнов, Б. Тиранцев, Э. Хачоян.

●

«Нико и Сико», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Карсанидзе; постановщик Ш. Гедеванишвили; художник - постановщик Гиви Касрадзе; оператор Георгий Касрадзе; режиссер-кукловод К. Сулакаури; композитор М. Давиташвили; звукооператор В. Долидзе; художник К. Гамкрелидзе; художники-мультипликаторы: Г. Лаврелашвили; кукловод К. Мамонов; художники кукол: Г. Лютинский, А. Азаров.

ЛИТОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Канонада», 7 ч.

Автор сценария В. Римкявичус; режиссеры-постановщики: А. Жебрюнас, Р. Вабалас; главный оператор И. Грицюс; композитор Э. Бальсис; звукооператор Ю. Батунерис; художники: А. Завиша, Н. Печюра.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Волохова.

Роли исполняют и дублируют: Довиле — Е. Плешките (дублирует Т. Пилецкая), Витянис — С. Петронайтис (Л. Жуков), Будрис — В. Мурашка (А. Трусов), Станкус — С. Юкна (В. Чекмарев), Повилас — Р. Буткявичус (А. Демьяненко), Дримба — В. Бабкаускас (Е. Копелян), пастух — С. Чайкаускас (Н. Гаврилов), Магдуте — Р. Варнайте (Л. Гурова), Лауцюс — А. Пикялис (А. Суснин).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Мир дому твоему», 2 ч., цветной.

Автор сценария Н. Хикмет; художественный руководитель постановки С. Юткевич; режиссеры и художники-постановщики: В. Никитин, И. Николаев; композитор А. Николаев; звукооператор Г. Мартынюк; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: В. Долгих, В. Крумин, В. Пекарь, В. Попов, В. Шевков, В. Карп, В. Арсентьев, В. Караваев; художник-декоратор Н. Светлица.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Пьяные волки», 1 ч., цветной.

Автор сценария С. Олейник; режиссер-постановщик И. Лазарчук; художник - постановщик Е. Рабинович; композитор А. Муха; звукооператор И. Чефранова; оператор Г. Островский; художники - мультипликаторы: Е. Блащук, В. Гончаров, М. Драйцун, А. Педан, О. Ткаченко; Б. Храневич, Д. Черкасский, А. Телятников художники-декораторы: Л. Гриценко, В. Дыман.

Роли озвучивали: Г. Бабенко, А. Райданов.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

«Когда идет снег...», 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер-постановщик Н. Экк; оператор Н. Петросов; художник И. Юцевич; композитор В. Мещерин.

«Фитиль» № 7 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Прочь с дороги!» (Харьковский политехнический институт).

Автор - режиссер Е. Шорох; операторы: И. Слесарев, В. Волохов.

«Жертва» («Мосфильм»).

Автор - режиссер М. Анджапаридзе; оператор Л. Косматов.

В ролях: Она—Л. Касаткина, Он — А. Полевой.

Главный редактор журнала С. Михалков; композитор Б. Чайковский; звукооператор Л. Беневольская; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Королевские дети», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Эдит Горриш, Вальтер Гарриш; режиссер Франк Байер; оператор Гюнтер Марцинковский; художник Альфред Хиршмайер; композитор Иоахим Верцлау.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Главные роли исполняют и дублируют: Магдалена — Аннекатрин Бюргер (дублирует Д. Столярская), Михаэль — Арним Мюллер-Шталь (Ф. Яворский), Юрген — Ульрих Тайн (В. Прокофьев).

●

«Оправдан за недостаточностью улик», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Авторы сценария: Л. Крейц, К. Андриссен, Р. Грошопп; режиссер Р. Грошопп; оператор Г. Хаубольд; художник Х. Хорн; композитор В. Лессер.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

В главных ролях: Э. Гербердинг, Г. Гроссэ, Л. Темпельгоф, И. Мальрэ, Х. Шульце, С. Лизевский, М. Берген.

Роли дублируют: д-р Штейнхорст — М. Погоржельский, Моника — Г. Водяницкая, Томас — Н. Александрович, Фабрициус — В. Осенев, Амплингер — В. Кенигсон, Бруни — Н. Крачковская, Шмидт-Гослар — В. Трошин.

●

«Нарушитель границы», 7 ч.

Совместное производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия) и киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария: Мартин Фиртль, Герман Чохе, Рудольф Водичка; режиссер Герман Чохе; оператор Йозеф Новотный; художники: Ярослав Кршка, Пауль Леман; композитор Милош Вацек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Хайнер — Лютц Манке (дублирует Сережа Наплавков), Яна — Анна Котроушова (Зоя Данилина), Феликс — Михаэль Натан (Женя Апенков), отец Яны — Олдржих Лукеш (А. Алексеев), отец Хайнера — Хорст Кубе (Ф. Яворский), учитель — Отто Дирихс (Б. Баташов).

●

«Полуночная месса» (по одноименной пьесе Петера Карваша), 9 ч.

Производство Братиславской студии художественных фильмов, Чехословакия.

Авторы сценария: Петер Карваш, Альберт Маренчин, Иржи Крейчик; режиссер Иржи Крейчик; оператор Рудольф Сталь; художник Карел Шквор; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор Е. Канн.

Роли исполняют и дублируют: майор Брекер — Ханьо Хассе (дублирует А. Задачин), Мариан Кубиш — Кароль Махата (В. Балашев), Ангела — Маргит Бара (О. Маркина), Пальо, ее муж — Ладислав Худик (Ф. Яворский), Валентин Кубиш — Йозеф Кронер (А. Тарасов), Вильма, его жена — Гана Меличкова (Н. Никитина), Дюрко Кубиш — Иван Мистрик (В. Ковальков), священник — Владимир Шмераль (Б. Баташов).

●

«Выстрел на Калимантане», 7 ч., цветной.

Совместное производство киностудий «Баррандов» (Чехословакия), «Аури» (Индонезия).

Авторы сценария: С. Сурнадарма, Владимир Сис; режиссер Владимир Сис; оператор Йозеф Ваниш; художник Владимир Лабский, композитор Вильям Буковый.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Л. Трахтенберг.

Роли исполняют и дублируют: мать — София Вальди (дублирует Н. Никитина), Битаг — Бамбанг Херманто (К. Тыртов), Сипут — Питраджайя (Ю. Мартынов), Сингир — Литбагай (Б. Кордунов), Сарто — Бамбанг Ираван (А. Юшко), Дьяган — Саул Дадунг (О. Голубицкий), Саруванг — Хоэсарье (А. Кузнецов), Джангрид — Манан Дипа (Ю. Саранцев), Боэкиндер — Мартин Ружек (М. Глузский), адъютант — Густав Хеверле (О. Мокшанцев), поручик — Сугерман (В. Нещипленко).

●

«Любовь и мода», 9 ч., цветной.

Производство киностудии «Авала-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Любомир Радичевич, Ненад Иовичич; режиссер Любомир Радичевич; оператор Ненад Иовичич; художник-декоратор Душан Еричевич; песни композиторов: Бояна Адамича, Дарко Кралича.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Главные роли исполняют и дублируют: Соня — Беба Лончар (дублирует Н. Крачковская), Бора — Душан Булаич (А. Толбузин). В остальных ролях: Миодраг Петрович — Чкаля, Мия Алексич, Любомир Дидич, Северин Биелич. (дублируют: Г. Вицин, Е. Весник, С. Цейц, О. Голубицкий). Солисты Иво Робич, Габи Новак, Лала Новакович, Дюза Стойликович.

●

«Вечеринка», 9 ч.

Производство «Триглав-фильм», Любляна, Югославия.

Автор сценария Бено Зупанчич; режиссер Йоже Бабич; операторы: Иван Маринчек, Иван Белец; художник Нико Матул; композитор Боян Адамич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Алеш — Миха Балох (дублирует А. Консовский), Карлинка — Ника Юванова (Н. Никитина), Мара — Мира Сардочева (Н. Зорская), ее сын — Велимир Гюрин (Миша Кисляров), Лавро — Янез Шкоф (Ю. Саранцев), Миленко — Андрей Курент (В. Балашев).

●

«Хуана Гальо», 11 ч., цветной.

Производство «Продукспонес Сакариас», Мексика.

Автор сценария и режиссер Мигель Сакариас; оператор Габриэль Фигероа; художник Мануэль Фонтанальс; музыка Мануэль Эсперон; песни: Эрнесто Хуарес, Хосе Альфредо Хименес.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Хуана Гальо — Мария Феликс (дублирует В. Караваева), капитан Гильермо Веларде — Хорхе Мистраль (Ю. Боголюбов), полковник Артуро Себальос Рико — Луис Агиляр (С. Курилов), Пиокинто Игнасио — Лопес Тарсо (Ю. Саранцев), Нинон — Христиан Мартель (З. Степанова).

●

«Чистый душой», 9 ч.

Производство «Бани Рупа филмз», Индия.

Автор сценария Гобинд Мунис; режиссер Сатиен Боус; оператор Мадан Синха; художник Руби Суденду; композитор Робин Бенерджи.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Дэбу — Сарош Ирани (дублирует М. Корабельникова), Манну — Азиз (Миша Кисляров), Тунни — Хани Ирани (О. Громова), отец — Манмохан Кришан (Б. Баташев), жена доктора — Анува Губта (А. Маркова).

●

«Три мушкетера» (по роману Александра Дюма), первая серия — «Подвески королевы», 10 ч., цветной.

Совместное франко-итальянское производство «Фильм-Бордери» и «Фильм Модерн» (Франция), «Фоно-Рома» (Италия).

Авторы сценария: Жан Бернар-Люк, Бернар Бордери; режиссер Бернар Бордери; оператор Арман Тирар; художник Рене Мулер; композитор Поль Мизраки.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа В. Алексеев; звукооператор дубляжа Ю. Рабинович.

Роли исполняют и дублируют: Д' Артаньян — Жерар Баррэ (дублирует А. Карапетян), Атос — Жорж Декриер (Б. Кордунов), Портос — Бернар Воренже (Р. Чумак), Арамис — Жак Тожа (О. Голубицкий), миледи — Милен Демонжо (А. Кончакова), Констанс — Перретт Прадье (Ю. Бугаева), королева — Франсуаза Кристоф (Н. Никитина), кардинал де Ришелье — Даниель Сорано (С. Курилов), Планше — Жан Карме (Д. Масанов), герцог Бекингем — Жак Вертье (В. Дружников), г-н де Тревиль — Робер Нассье (К. Тыртов), король Людовик XIII — Ги Трежан (Ю. Саранцев), Рошфор — Ги Делорм (М. Глузский), г-н Бонасье — Робер Берри (Я. Беленький).

●

«Пароль «Виктория», 10 ч.

Производство «Люкс-Видес», «Галатея», Италия.

Авторы сценария: Нанни Лой, Альфредо Джаннети; режиссер Нанни Лой; оператор Марчелло Гатти; художник Карло Эджиди; композитор Карло Рустикелли.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Орландо — Ренато Сальватори (дублирует М. Ульянов), Джино — Томас Милиан (Ю. Белов), Мариучча — Карла Гравина (С. Дружинина), Данило — Нино Кастельнуово (Ф. Яворский), сержант — Саро Урци (А. Юрьев), Микеле — Леопольдо Триесте (Я. Янакиев), Моратти — Коррадо Пани (Н. Александрович), Эдоардо — Ромоло Валли (А. Консовский).

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К5-43-87

А05218. Подписано к печати 24/IV 1963 года. Формат бумаги 82×108¹/₁₆

Печатных листов 9,5 (условных листов 15,8). Учетно-издательских листов 17,5

Тираж 34 275 экз. Заказ № 2469

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза

Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.



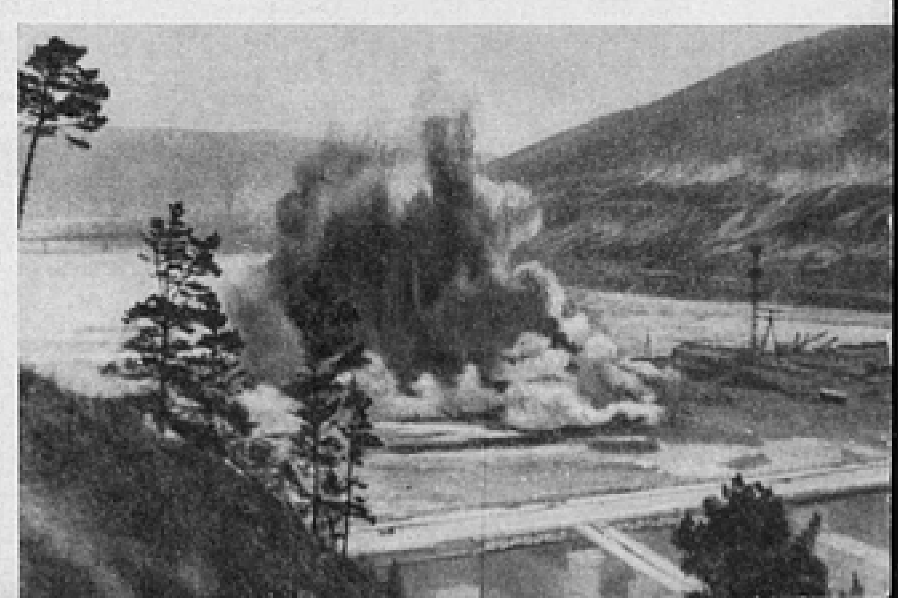
«СЛАВА ПОКОРИТЕЛЯМ ЕНИСЕЯ»

Кадры кинохроники, снятые операторами Центральной студии документальных фильмов И. Грачевым и Г. Серовым во время перекрытия Енисея («Новости дня», 1963, № 13)









Индекс
70399

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

на литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал



ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

- сценарии советских и зарубежных авторов;
- статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;
- рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;
- статьи по вопросам телевидения;
- материалы в помощь народным университетам культуры;
- статьи и заметки о кинолюбительстве;
- информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;
- портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;
- кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;
- библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

ПОДПИСКА на 1963 год **ПРИНИМАЕТСЯ** в пунктах подписки Союзпечати, почтамтах, конторах и отделениях связи, общественными распространителями печати на заводах и фабриках, шахтах, промыслах и стройках, в колхозах, совхозах, в учебных заведениях и учреждениях.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
на месяц 1 руб.,
на год 12 руб.